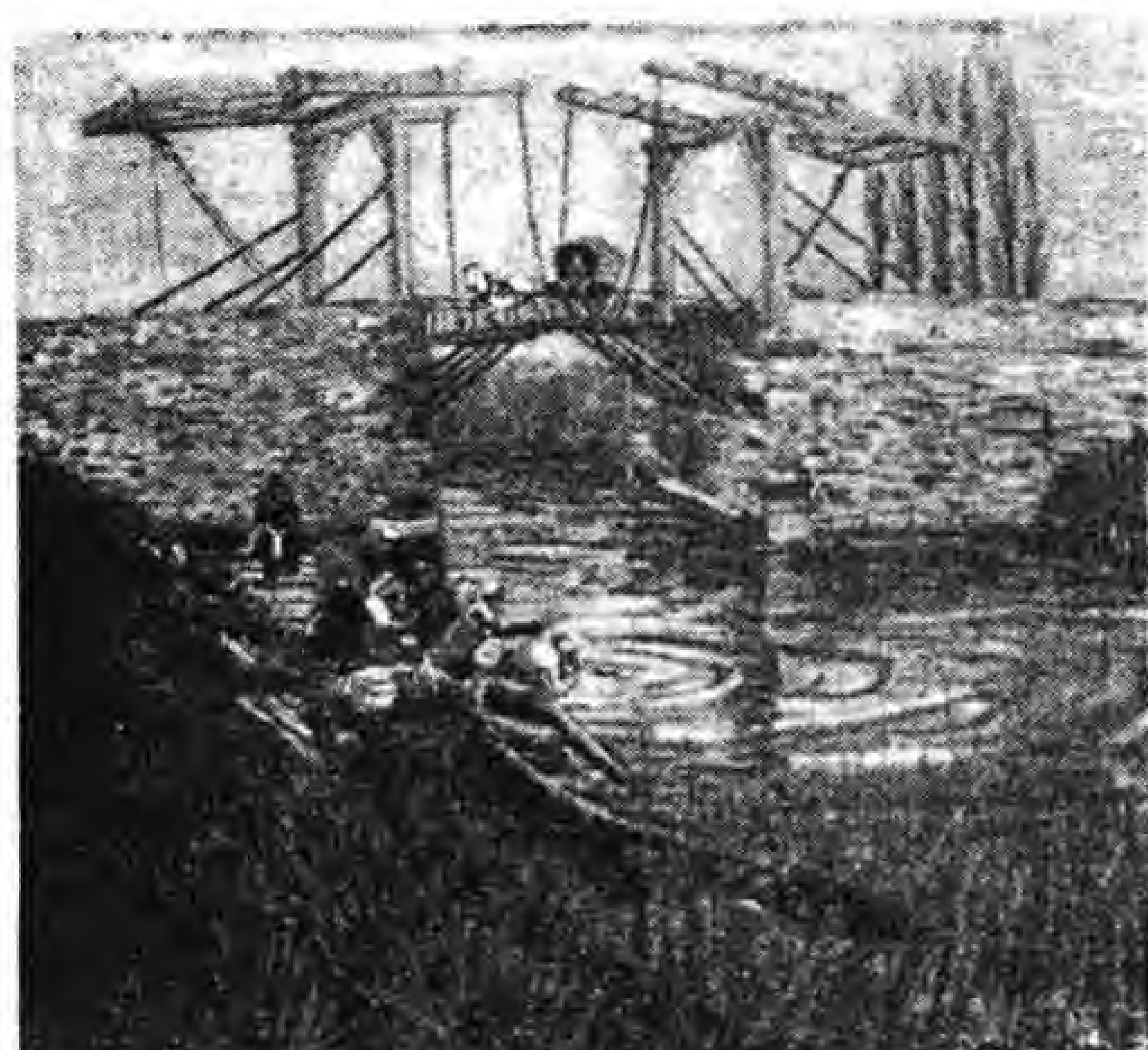
LOS INTELECTUALES DE IZQUIERDA EN FRANCIA

EL ARTE: VIDA Y CREACIÓN

POR EDUARDO BOLIVAR



LOS SOLDADOS POR ALVARO CEPEDA SAMUDIO

12

ENTREVISTA CON RAMÓN FERREIRA

CINCO OPINIONES

EN BUSCA DE UNA OBRA

POEMAS DE R F BONILLA



EL IMPULSO DE ESCRIBR POR EDMUND BERGLER

JUNIO 1º DE 1959

RL

LUNES DE REVOLUCIÓN

Portada de Rafael Morante

Lunes de R

Los Intelectuales de Izquierda en Francia

Decir "intelectual" significa en nuestros días —por lo general— "intelectual de izquierda". Cuando Raymond Aron consagra una de sus obras más importantes a hablar del "Opio de los intelectuales", cuando Simone de Beauvoir obtiene el Premio Goncourt con una novela sobre "Los Mandarines", cuando el ministro de Defensa ironiza en la Cámara a "nuestros queridos profesores", todos saben que se trata de escritores de izquierda, intelectuales de izquierda y profesores de izquierda.

Los más ilustres entre estos intelectuales, escritores y profesores, tienen una acogida importante en el país, y más particularmente, por supuesto, en la "intelligentzia". Disponen a menudo de tribunas, sea en las revistas que animan, sea en las publicaciones periódicas de mayor tirada.

Su talento les gana admiradores fervientes tanto como apasionados adversarios. Hay quien se asombra, indignado o simplemente burlón, del lugar que ocupan en el espíritu de la opinión pública. Pero la influencia de los intelectuales resulta una de las constantes tradiciones de la vida política francesa. Y, tradicionalmente, los franceses tienen el corazón "a la izquierda", por lo que nada de raro hay en que no permanezcan indiferentes a los acentos de los artífices del pensamiento izquierdista. Lo que sí resulta extraño es que, gozando de amplia influencia, los intelectuales franceses no hayan podido traducirla en hechos realmente resonantes.

En efecto, por muy lejos que nos remontemos en el tiempo, veremos a intelectuales y hombres de pensamiento haciendo y deshaciendo la reputación de gobernantes y regímenes, pesando más o menos directamente —pero siempre de modo decisivo— sobre la orientación política del país. Cuando la Sorbona era anglófila, Carlos VII se hallaba confinado en Bourges; cuando sostenía a la Liga Santa, París cerraba sus puertas ante Enrique IV. Cuando Voltaire juzgaba que "Francia podía vivir perfectamente sin Quebec", Francia renunciaba sin esfuerzos, escrúpulos ni remordimientos a su fabuloso imperio colonial en Norteamérica. En esa época, por otra parte, todo soberano cuidadoso de su gloria creía de rigor hacerse asesorar por uno o varios hombres de pensamiento. Sólo Luis XV se abstuvo de ello, y su popularidad decreció en pareja medida. Napoleón, él inclusive, se inquietaba ante los vaivenes del tempestuoso humor de Mme. Stael, y preguntaba con frecuencia a su política sobre los vientos que soplaban en Coppet. La censura instaurada por Carlos X sobre la prensa liberal que criticaba sus desafueros en Argelia tendría mucho que ver con la caída de la monarquía en 1830.

Cuando Lamartine —dieciocho años después— proclamó que "Francia se aburría", se halló la frase tan feliz que una revolución instaló al poeta en el ministerio del Exterior. Junto a él, otros dos intelectuales de izquierda, Louis Blanc y Arago, participaron en el gobierno republicano provisional que tomó el poder a la caída de Luis Felipe de Orleans. Cuando un periodista y teórico de izquierda, Jules Guesde, decidió aclimatar al marxismo en Francia, se le abrieron las puertas de la Cámara de Diputados. Un solo hombre fue capaz de eclipsarlo, y fue también un intelectual de izquierdas: Jean Jaurés, un joven profesor de Filosofía que fundó el diario "L'Humanité" y devino el más grande tribuno de la tercera república.

En nuestros días, intelectual alguno ocupa escaño en la Cámara, ni controla diario alguno, ni dirige o auspicia ningún partido. Los social-cristianos del grupo "Esprit" no son los directores intelectuales del M.R.P, los socialistas de Claude Bourdet no presiden la S.D.I.O. Algunos, más o menos irradiados de los partidos existentes han intentado crear nuevas agrupaciones (el R.D.R. de Sartre, la "Nueva Izquierda" de Bourdet): todas han arrastrado una existencia precaria y efímera hasta su total extinción.

¿A qué atribuir esta declinación de la influencia política de los intelectuales? En lo que concierne a los voceros de la derecha, el fenómeno podría explicarse por la rapidez y la profundidad de los trastornos políticos de nuestra época. La derecha es esencialmente conservadora, y cuando se siente con deseos de innovar, siempre lo hace con la vista vuelta hacia atrás. El ritmo acelerado de la historia, unido a la mala herencia del fascismo y al clima político peculiar que siguió a la Liberación torna comprensible que Barres, Maurras o Bainville no hayan encontrado sucesores. Pero, ¿qué ocurre con los intelectuales de izquierda? Las condiciones de la postguerra —todo un país por reconstruir, una turbulenta situación internacional, toda una política interior a rehacer— creaban insuperables condiciones para su supremacía. ¿No son ellos, por definición, los artífices de las ideas, los profetas del porvenir, los defensores de la verdad?

Es cierto que desde hace doce años vienen dominando el pensamiento y las letras de Francia a tal punto que sus nombres resumen la totalidad de la "ilustración" francesa de nuestros días: Mauriac, Camus, Sartre, Merleau-Ponty, Beauvoir, Domenach, Bourdet. Pero no es menos cierto que las grandes decisiones nacionales se han tomado sin tenerlo en cuenta en lo más mínimo. Que se les aplauda o se les combata, los intelectuales de izquierda no han tomado parte en las decisiones acerca de la expansión de la economía o la orientación de las alianzas de la nación.

Los intelectuales, en otro tiempo los inspiradores de la nación, parecen hoy situarse al margen. Se les lee, se admira su genio, —una vez cerrado el libro— el hombre de negocios retorna a sus intereses, el estudiante a sus labores académicas, y el político a sus trajines electorales.

La explicación no puede hallarse sino en los intelectuales mismos. Hay tres modos, para un intelectual de talento que disponga de una tribuna, de concebir su misión. Puede erigirse en guardián de la pureza del ideal revolucionario: es lo que ha hecho Jean-Paul Sartre con la revolución marxista de 1917. Puede considerarse el profeta de utopías revolucionarias futuras, el teórico de una revolución en perpetuo devenir: es el papel que se esfuerza en desempeñar Claude Bourdet. Puede, en fin, personificar la izquierda "sentimental", cuyas actitudes vienen dictadas por la sed de justicia y la simpatía cordial con los oprimidos: es la función que se ha atribuido Francois Mauriac.

Un trazo común los une a los tres: la fascinación que sobre ellos ejerce la experiencia revolucionaria rusa de 1917. Hace más de cuarenta años que la revolución soviética sigue su curso, pero los pioneros del porvenir continúan con los ojos fijos en Moscú. La revolución de 1917 fue, sin dudas, un acontecimiento único en la historia: por primera vez los intelectuales consiguieron traducir en hechos sus ideas. Ellos que por lo general se han visto obligados a abandonar rápidamente el control del gobierno a los políticos. Así sucedió en 1789, así sucedió en 1830 y 1848. Pero Lenin y Trotsky consiguieron dirigir la política y la economía rusas durante los diez años que siguieron a la revolución de octubre: no se limitaron a trazar las grandes líneas del estado soviético —colectivización agrícola, nacionalización de la industria y el comercio, funciona-



FRANCOIS MAURIAC.

Continúa la tradición del escritor que pone su pluma al servicio de los oprimidos. Como Lamartine y Hugo, este gran burgués católico, después de superar una juventud reaccionaria y conservadora, no ha cesado de inclinarse más y más hacia la extrema izquierda. Comenzó por atacar violentamente la intervención fascista en España y, a su turno, le tocó combatirla como resistente en la propia Francia. En "L' Express", órgano del movimiento radical de Mendes-France, aporta los puntos de vista de un cristiano de izquierda en una forma característica de su pensamientos un "Bloc de notas" en la página final, donde consigna sus reacciones afectivas ante tal o cual cuestión.


LES PROJETS DU F.L.N
L'EXPRESS



JEAN-PAUL SARTRE.

Fiel en ocasiones a la revolución soviética porque la experiencia del socialismo marxista tal como ha sido conducida en la URSS después de 40 años sigue siendo para él "la única esperanza de los hombres". J-P.S jamás ha formado filas "oficialmente" dentro del marxismo, aunque hace unos doce años que mantiene con el partido comunista francés estrechas relaciones, a menudo nada amistosas. Fervoroso simpatizante en los años que siguieron inmediatamente a la liberación (1945-46), se alejó del comunismo en 1947, y trató de fundar una agrupación política, el Movimiento Democrático Revolucionario que arrastraría una precaria existencia hasta su total extinción en 1949. A partir de esa fecha, retornó a su adhesión marxista, acentuada en 1952-53, en que participó activamente en el "Congreso de la Paz" en Viena. En los días que siguieron a la revuelta húngara (Noviembre, 1956), Sartre declaró en el diario "L'Express" que rompía todos sus contactos con la dirigencia marxista francesa. En enero de 1957, y desde las páginas de su revista "Les Temps Modernes", sin embargo, cuidó de ratificar una vez más su adhesión a la causa soviética. Ha escrito un ensayo Materialismo y Revolución que es la critica más sana hecha a la Revolución rusa y al marxismo.

Les Temps Modernes

12e année REVUE MENSUELLE nos 132-133

DIRECTEUR : JEAN-PAUL SARTRE

Février-Mars 1957

LE SOCIALISME POLONAIS

ADAM WAZYK — Poème pour adultes, suivi de Critique du « Poème pour adultes »

1. - Le Réveil

JAN KOTT — Les dix années que je viens de vivre
WIKTOR WOROSZYLSKI — Matériaux pour une biographie
KAZIMIERZ BRANDYS — La défense de « Grenade »
ANDRZEJ BRAUN — Conversations.
ADAM WAZYK — Encre. — L'Allumette — Le Cirque.

2. - Le grand débat

JERZY ANDRZEJEWSKI — La grande lamentation d'une tête de papier.
ADOLF RUDNICKI — Pages bleues.
JAN KOTT. — Mythologie et vérité.
ANTONI SLONIMSKI — Pour une restauration des libertés du citoyen.
KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ. — Le Crépuscule des prophètes.
WLADYSLAW MACHEJEK. — Je vis un tremblement de terre.
MIECZYSLAW JASTRUN. — Les jeux de l'histoire, et autres poèmes.
A. SLONIMSKI. — Au fils de mes amis.

3. - Le Plan

WLADIMIR BIENKOWSKI — L'économie de la lune
EDWARD LIPINSKI. — Révisions
ALBIN KANIA et RYSZARD KONICZEK. — Le prix du Plan.

4. - La révélation de Poznan

W. WOROSZYLSKI — Retour au pays.
JACEK BOCHENSKI — Le communisme et la grenouille
TODA WERFEL — Défense de la grenouille
WIKTOR WOROSZYLSKI. — Autour de la catastrophe d'Olsztyn.
LESZEK KOLAKOWSKI. — Sur le principe : « La fin justifie les moyens ».
L. TYRMAND. — L'affaire Pisarski.

5. - La Révolution d'Octobre

JAN KOTT. — Nuit et jour.
R. TURSKI, ELIGIUSZ LASOTA. — L'Octobre polonais.
JERZY KOSSAK, RYSZARD TURSKI.
ROMAN ZIMAND. — L'Internationalisme.
ROMAN ZIMAND. — Cela concerne les ouvriers du monde entier.
J. BROSZKIEWICZ. — Aux élections, une tête de liste : la démocratie.
WLADIMIR BIENKOWSKI. — Le second acte du tournant.

rización de las profesiones liberales, dictadura de partido único— sino que consiguieron ponerlas en práctica bajo su dirección. Claro que podrán clamar que Stalin, un político, desnaturalizó sus ideas hasta tornarlas irreconocibles, pero ello no eliminará el hecho de que fueron "sus" ideas.

Nadie mejor que Jean-Paul Sartre ilustra la actitud fiel de este intelectual de izquierda a la revolución soviética (fidelidad que nada tiene de servidumbre, porque Sartre jamás ha sido miembro de Partido Comunista alguno). En la medida en que acepta la interpretación marxista de la historia, Sartre vé en la revolución de octubre —que permite establecer la dictadura del proletariado— la etapa última de la evolución de la humanidad, y dice en su reciente ensayo "El fantasma de Stalin", que "en el interior de una sociedad que se funda sobre la nacionalización de los medios de producción, la clase obrera puede y debe obtener reformas profundas, pero la revolución está tras ella".

Pero en la medida en que estima necesario controlar y orientar esas reformas, Sartre se reserva su libertad de movimiento y contempla desde fuera la experiencia soviética. A la inversa del comunista militante, condenó severamente la intervención rusa en Hungría. En el "Fantasma de Stalin" acusó a los soviéticos de haber —ante el drama de Hungría— "transformado el socialismo en pesadilla". Sartre rechaza el argumento comunista según el cual la intervención del ejército rojo tuvo por propósito aplastar una revuelta fascista, demostrando que Hungría entera —y principalmente los estudiantes y obreros —se sublevó contra la dominación extranjera. Pero, como en términos de la concepción marxista de la Historia "occidente nada tiene que ofrecer", para Sartre el comunismo permanece, empero, como "la esperanza, la única esperanza de la humanidad". Es necesario, pues, que "la URSS superviva, es necesario para la causa del socialismo: todos los hombres de izquierda deben reconocerlo así". Pero, como Sartre no podría aplaudir un régimen que engendra errores tan sangrientos como el de Hungría, precisa dialécticamente declarar que tales yerros son contrarios a la esencia misma de tal régimen: "La URSS no es imperialista, la URSS es pacifica, la URSS es socialista. Esto es exacto. Pero, cuando sus dirigentes, para salvar el socialismo, lanzan las tropas populares contra un país aliado, cuando ordenan a sus soldados —entes abstractos— hacer fuego sobre estudiantes y obreros que no pueden seguir tolerando la opresión y la miseria... hacen del socialismo una quimera y transforman a la URSS, a pesar de ellos, a pesar de ella, en una nación agresora e imperialista..."

Ese "a pesar de ellos, a pesar de ella" contiene, integro, el amargo postulado de Sartre. El sistema soviético —juzga— no puede equivocarse: cuando se comete un crimen en su nombre, se le está traicionando. Sartre ha asumido hasta las últimas consecuencias su papel de vestal del fuego revolucionario tal como comenzó a arder hace casi medio siglo. Aquellos que lo conservan e intentan avivarlo, aunque lo hagan por caminos extraviados, deben ser protegidos contra los turbios propósitos de los que quieren sofocarlo y apagarlo.

Es por ello que, para Sartre, el, Plan Marshall está paradójicamente en el origen de la brutal represión soviética en Hungría. "El plan Marshall lo cambió todo —aduce en su libro citado—. Esta maniobra bélica encubría una inquietante decisión: los Estados Unidos podrían acudir de inmediato en ayuda de los países de Europa, arrasados y empobrecidos por la guerra, mientras que la URSS no podía permitirse tales lujos en esa época. Peligraba, pues, la solidaridad políti-

... : Et voici notre programme...

france Observateur

Comment votera l'Afrique noire

- Le mythe du parlement professionnel par Alfred SAUVY
- Un siècle signé Furax
- L'avenir de la marine est-il sous l'eau ?

Traducido de "Realités"
por Sergio A. Rigol

CLAUDE BOURDET.

Apóstol, de un socialismo ideal, del que la experiencia soviética sólo le parece un primer esbozo no exento de graves errores, el joven director de "France-Observateur" proyecta hacia un indefinido porvenir la construcción de una verdadera sociedad socialista edificada según los criterios marxistas. Más que a la URSS, las simpatías de Bourdet se dirigen hacia aquellos estados "satélites" que han conseguido emanciparse total o parcialmente de la tutela rusa (China, Polonia, Yugoslavia), y a los jóvenes países afroasiáticos en revuelta contra el colonialismo capitalista. Bourdet ha sido siempre un fervoroso militante de izquierdas. A los 27 años, en 1936, colaboró en los planes económicos del Frente Popular. Resistente activo, fue arrestado y deportado en 1944. Redactor-jefe de "Combat", el diario de la Resistencia entre 1947 y 1949, renunció al cargo en ese año para fundar "France-Observateur", que aún dirige, y desde donde lanza terribles ataques a la torpe política colonial francesa.



R

ca que se había creado entre la URSS y los países del oriente de Europa, amenazados de gravitar económicamente hacia el campo occidental: las vacilaciones de Checoeslovaquia mostraron el peligro que corría el socialismo. Incapaz de aceptar el reto en el mismo plano, la URSS se vió en el dilema de renunciar a sus aliados o retenerlos por la fuerza, y escogió esto último, o sea, cerrar filas, asegurar en las democracias populares la dictadura del proletariado a cualquier precio, asegurar el socialismo en el este de Europa. Y tenía razón: en aquella época, la balanza de fuerzas le era desfavorable al socialismo, y el retorno de los llamados "satélites" al régimen capitalista hubiese representado el insostenible agravamiento del cerco capitalista a la patria del socialismo..."

Como puede verse, a partir de un cierto postulado, la lógica sartriana es aplastante, y cualquiera comprende en qué medida puede ejercer una enorme seducción sobre los mejores espíritus. Si su influencia, pese a ello, ha decrecido no sólo en Saint-Germain-des-Prés, sino en los círculos de la "intelligentzia" que antes lo escuchaban con acatamiento, ¿no será ello atribuible a la excesiva severidad de sus postulados, demasiado alejados de las preocupaciones de quiénes prefieren avanzar hacia un mejor destino aunque sea a base de medios empíricos, demasiado alejados de quienes no se proponen marcar el paso en nombre de la ortodoxia de los principios?

El caso de Claude Bourdet es muy distinto. Profeta de utopías, visionario de un socialismo en perpetuo devenir, tiende a ver en el sistema soviético un primer esbozo, muy imperfecto, del socialismo ideal. A partir de la experiencia soviética es que deberán ser erigidos otros sistemas hasta dar con la fórmula definitiva. Gracias a esta convicción, Bourdet, a la inversa de Sartre, conserva la frescura y la juventud ideológica de un intelectual de izquierdas anterior a 1917. El 18 de noviembre de 1956, en el momento del "octubre" polaco de Gomulka y de la revuelta húngara, declaró que "Todo esto marca quizás el nacimiento de las verdaderas democracias populares". La represión soviética que advino de inmediato cortó de raiz estas esperanzas. Pero Bourdet continúa confiado en que la fórmula mágica del socialismo surgirá en alguna parte, muy probablemente —piensa— en esos paises afroasiáticos en que la revuelta contra el capitalismo, el imperialismo y el colonialismo occidental constituye el mejor de los presagios, y en los que resulta ostensible la simpatía con respecto al socialismo. De ahí sus cálidas defensas del Vietminh y de los rebeldes argelinos. "Deben aproximarse a los comunistas, no hay nada que temer de ellos", fue su exhortación a los socialistas en el verano del 1956. Cuatro meses más tarde después de Gomulka y Nagy, Bourdet profetizaba: "Desde la feliz conclusión de la revolución polaca... puede preverse que, dentro de unos cuantos meses, los rusos tendrán que consentir, lo quieran o no, ante la corriente de democratización que se habrá apoderado de los partidos comunistas y que el partido francés no podrá ignorar. Esta evolución servirá para propinar golpes decisivos a la propaganda antisoviética y antisocialista..."

¿Será porque sus entrevisiones se han visto tan aplastantemente desmentidas por los hechos, a lo menos hasta ahora, o porque Bourdet rehusa, contrariamente a ciertas evidencias, concebir el destino del mundo más allá de un cierto tipo de socialismo —el soviético— que, a pesar de su talento y de una sinceridad que ni siquiera se atreven a poner en duda sus más encarnizados adversarios, está siendo tan poco escuchado por aquellos a quienes se dirige con mayor frecuencia?

Francois Mauriac se inscribe en una muy diferente tradición. No se trata de un filósofo, ni de un doctrinario, ni de un teórico. Es un hombre de letras doblado en hombre de corazón sensible que quiere ponerse al servicio de los oprimidos de su época. Es el heredero directo de Lamartine, de Hugo, de Zola, de Gide, demostradores del egoismo y el filisteísmo burgués, esforzados rebeldes contra las estructuras políticas y sociales de su tiempo. La razón y la especulación teórica nada tienen que hacer en su caso: es la sensibilidad, la intuición del gran hombre, lo que dicta su actitud, aún a riesgo de introducir la confusión en su pensamiento. Sus reacciones ante la cuestión argelina resultan sobremanera significativas. En mayo de 1957 afirmaba en su columna de "L'Express": "Un hombre nuevo, cualquiera que sea, podría —a condición de actuar de inmediato y sin temor— hacer la paz en Argelia...", refiriéndose a un posible cambio de ministerio. Escasamente un mes después, ante la matanza de Melouza, decía: "Una alta personalidad —me informan de fuente muy segura— que intentaba mediar en el conflicto desde hace tiempo desde el lado "fellagha", acaba de renunciar a sus propósitos ante el tremendo error...". Y, promediando el mes de julio, juzgaba: "El gobierno tendrá que negociar con los rebeldes antes del otoño...".

Su actitud ante Rusia no está dictada, como en los casos de Sartre y Bourdet, por la adhesión a una doctrina revolucionaria. Se trata de una rebelión puramente sentimental ante las contradicciones del capitalismo. América, por fuerte y próspera, se le antoja poco confiable, y cada una de sus posiciones le luce un intento de perpetuar insostenibles privilegios: el campo opuesto, en consecuencia, le parece con mayores posibilidades de estar en lo cierto. Aludiendo a la cuestión del desarme, Mauriac anotaba en septiembre de 1957: "Los rusos lo desean, y se esfuerzan en obtenerlo con no sé qué de más gravedad, de más decisión que sus adversarios norteamericanos..."

Mauriac, empero, ignoraba todo lo que en la conferencia de desarme acontecía. Ni uno solo de los observadores que seguían los trabajos del evento pudo leer esa frase sin experimentar un profundo malestar. Y esa pequeña frase irresponsable es la clave del mal común a los tres grandes profetas: ese mal se llama "rehusar la evidencia" y sirve para explicar la relativa desafección de la opinión pública ante los intelectuales de izquierda.

La ciega fidelidad a conceptos que datan de más de cien años y que han venido a ponerse en práctica desde hace casi cincuenta, resulta totalmente contraria a todas las tradiciones de la izquierda francesa, que —por esencia— rechaza las estructuras del presente para buscar y proponer las fórmulas inéditas del porvenir. Los intelectuales del siglo XVIII no sólo combatían el "Antiguo Régimen", sino que se interesaban en el parlamentarismo inglés —el sistema de la [illegible] potencia ascendente de la época— y no precisamente para derivar de él una simple copia al carbón. Unos, como Diderot y Voltaire, preconizaban el despotismo ilustrado, otros —como Rousseau— apoyaban una república igualitaria basada en el contrato social. Del mismo modo, los primeros socialistas tuvieron la audacia de pronunciarse contra las ideas más prestigiosas y aparentemente justificadas de su época: cuando Saint-Simon y Marx hablaban de dirigismo social los rodeaba la edad de oro del liberalismo, sostenido con convicción casi fanática por el capitalismo insurgente.

Y he aquí donde los líderes intelectuales de la izquierda francesa de hoy no lucen a la altura de esta ilustre tradición. Sartre, deliberadamente, se encierra en el viejo "impasse" soviético. Mauriac lo recusa, pero sin salir tampoco de él. Bourdet, más sutil, se adhiere a un marxismo en perpetua transformación interna, pero que retarda idefinidamente la fecha de su triunfo real. Cualquiera que pueda ser la forma que revista su particular adhesión, estos tres hombres se han convertido, por amarga paradoja, en aquello que más abominan, han devenido puros y simples conservadores "revolucionarios".

Algunos intelectuales de izquierda, como Alfred Sauvy, han percibido que su más importante misión consiste antes que nada en comprender lo que ante ellos acontece, para derivar las lecciones consiguientes y ensayar de iluminar el porvenir. Pero los grandes líderes, los "mandarines", han persistido en ignorar tales hechos. Obnubilados por un sistema, han perdido el espíritu de búsqueda y la curiosidad especulativa justamente en el momento en que se precisa más que nunca de maestros y orientadores del pensamiento y la acción la crisis del pensamiento contemporáneo no procede, como se tiende a pensar, de la fascinación que la izquierda ejerce sobre las mejores cabezas, sino de que éstas traicionan su misión dejándose sobrepasar por un mundo en continua evolución. Bien lejos de traicionar, como las acusó Julien Benda hace ya treinta años, cediendo el paso a la materia sobre el espíritu, los intelectuales han traicionado por no saber o no querer reconocer en qué medida la revolución del mundo material impone y regula la revolución del espíritu. Sin duda empero, nuevas generaciones intelectuales, aún obscuras, contribuirán valiosamente al esfuerzo de erigir la sociedad futura.

ACLARACION A LA OPINION PUBLICA DE LA SECCION DE CULTURA DEL MOVIMIENTO 26 DE JULIO

Hace tres semanas apareció en estas mismas páginas de Lunes de REVOLUCION una crítica del señor Rine Leal sobre la función de teatro que presentó esta sección de cultura del Movimiento 26 de Julio. Aunque no estamos de acuerdo con los criterios expuestos por el crítico tenemos el mayor respeto por ellos. Sin embargo, consideramos necesario aclarar ante la opinión pública algunas opiniones allí expresadas que podrían provocar confusión.

Primero: Que las "Palabras del 26" que aparecieron en el programa no eran un manifiesto y mucho menos un manifiesto teatral. Son simplemente lo que se decía "Palabras del 26" y nada más. Expresaba conceptos sobre el Arte en general tratando sobre el teatro dentro de dicha concepción general.

Segundo: Que "con la Música a Otra Parte" de Fermín Borges no es una obra derrotista y que por lo tanto no resulta nada paradójico que el Movimiento 26 de Julio la presentara. No puede ser derrotista una obra en la que se denuncian algunas de las confusiones y angustias que ha padecido nuestro pueblo y que nacieron y se arraigaron como consecuencia del sistema de injusticia social que sufrió nuestro país durante 57 años. No es derrotista una obra que conlleva un mensaje de dignidad, fe y esperanza. No es derrotista una obra en la que uno de sus personajes, un joven artista negro dice: "Pronto un nuevo mundo nacerá, un mundo sin pérdidas, sin vencimientos, sin soledad, sin lágrimas. Todo eso será real el día justo, el día aquel que no necesitaremos soñar, porque la propia vida será más hermosa. Ese día comprobaremos que estamos hechos para la música, el canto, la alegría, para el amor y todos podemos mirarnos a los ojos y sonreirnos libremente, sin miedo".

Tercero: Finalmente queremos que la opinión pública conozca otras opiniones sobre el autor y su obra:

Cesare Zavattini uno de los creadores del neorrealismo cinematográfico italiano (Ladrones de Bicicleta, El Limpiabotas, Milagro en Milán, Humberto D) escribió en 1956 del autor: "Sumo lo que Ud. ya ha hecho con aquello que desea hacer y de ahí sale un retrato convincente: el retrato de un joven escritor muy responsable con respecto a los problemas de su tiempo y que desea tomar de lleno las típicas pasiones y las necesidades propias de su amado país. También Ud. será acusado de mostrar sólamente miseria, documentos de miseria; pero creo que debemos responder que, si nosotros mostramos los objetos, las cosas, es decir los trapos o los bellos palacios, es con el espíritu con el cual las cosas y los trapos son vistos.

También, de Sica y yo, hemos tenido las mismas acusaciones. Pero nosotros creemos que contribuimos a romper las formas de hipocresía social que retardan las acciones".

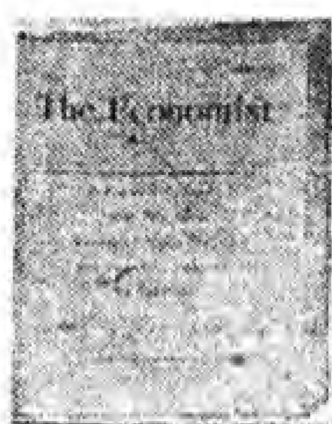
José Antonio Portuondo uno de los primeros ensayistas de Nuestra América, profesor de Historia de la Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Oriente escribió en 1958 sobre "Con la Música a Otra Parte": "El ambiente y los personajes son, así perfectamente típicos, pero están ya muy distantes de su grotesca caricatura del género bufo. Aquí hay hombres y mujeres de carne y hueso, de dolor y de angustia, que viven su vida de sueños, de vencimientos y esperanzas".

Raimundo Lazo, profesor también de Historia de la Literatura Hispanoamericana en la Universidad de la Habana, escribió en 1959 refiriéndose también a la obra: "Fermín Borges es un joven autor dramático cubano. En esta mínima afirmación, hay ya valores respetables: juventud, preocupación por la creación dramática en nuestro país. En su obra hay cubanía, impulso artístico en un campo cultivado con menor frecuencia y resultados menos apreciables de lo que exige nuestro progreso cultural. El aporte de Borges, es, además, muy oportunamente cubano, sin prejuicios ni tesis preconcebidas. Marca un rumbo y un anheloso esfuerzo en la creación de un teatro nuestro, cuya nacionalidad se conjuga con su prometedora calidad".

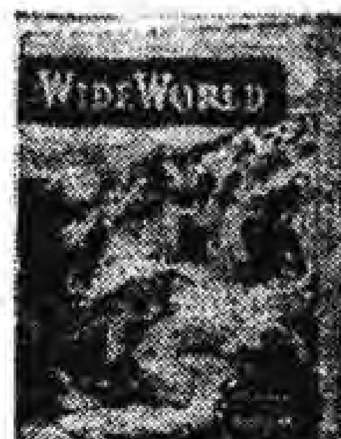
Sección de Cultura Movimiento 26 de Julio Dirección Provincial.















LUNES DE REVOLUCION

EL IMPULSO DE ESCRIBIR

por Edmund Bergler

TODA persona, más o menos culta, ha tenido en alguna ocasión, especialmente durante el período de la pubertad, el impulso interior de crear artísticamente en forma de poema, drama o novela. Cuando son mayores, hay gentes que se ríen de sus locuras juveniles, e incluso se avergüenzan de ellas. Otras se aferran obstinadamente a su ambición original. A pesar de sus repetidos fracasos, siguen tratando de escribir.

El siguiente recorte pertenece al Times de Nueva York, del día 13 de Febrero de 1949:

Inclinación. Un plebiscito de la opinión pública revela que un 2.1% de los votantes de Louisville, Ky., desea escribir. Según Lee Borgida, de "Creative Age Press", esto significa que sólo en Louisville hay 4.551 aspirantes a autores, y un total de 2.377,132 en la República.

Dudo de que Louisville, Kentucky tenga en porciento más alto de aspirantes a autores, aunque es evidente que sus ciudadanos poseen un alto grado de candor. Si todos los que tienen la secreta ambición de escribir, lo reconociesen abiertamente, el total del país indudablemente daría una cifra más alta que la citada arriba. Un ingenioso amigo comentaba en una carta:

Sí, yo vi la terrible nota acerca del número de gentes que desean escribir, o al menos confiesan que lo desean. Seguramente sé, tan bien como tú, que hay muchos más que ésos. Cuando no sé qué decir en un coctel —por ejemplo a una rubia bonita y tonta, a quien veo por primera vez y a la cual espero no volver a ver— comienzo la conversación del modo siguiente: "¿Cómo va su novela?". La respuerta es siempre la misma. "¿Cómo sabía que yo estaba escribiendo una novela?" Me apresuro a añadir que, cuando me preguntan qué es lo que yo hago, prefiero declarar que soy miembro de la FBI, o limpiador de la empresa Fuller.

¿Por qué quiere escribir la gente? A pesar de las afirmaciones en contra, no hay ningún escritor "verdadero" que escriba por razones conscientes y palpables. Como el escritor ignora sus conflictos interiores, que le impulsan a escribir, es incapaz de responder a la pregunta de qué es lo que le hace escribir. El resultado de tales preguntas es el siguiente:

En una entrevista con William Faulkner, publicada en el Times de Nueva York, el 7 de noviembre de 1948, leemos:

Yo me convertí en escritor debido a la casualidad. Después de la primera guerra me hallaba en Nueva Orleáns, holgazaneando. Allí conocí a Sherwood Anderson, y pensé que llevaba buena vida, pues trabajaba unas horas por día y se pasaba la noche bebiendo y charlando. Por lo tanto me decidí y escribí Soldier's Pay. Cuando la hube terminado Shewvood dijo: "Bill, si me prometes no hacerme que la lea, le diré a Horace Liveright que la publique". Liveright lo hizo. En aquellos días yo era un hombre libre. Tenía un par de pantalones, un par de zapatos y una gabardina con un bolsillo lo bastante grande para que cupiese en él una botella de whisky...

Todo esto tiende a demostrar que el escritor no tenía sospecha de las fuerzas interiores que le impulsaban, pero basta leer los libros de Faulkner, con su emoción y dramatismo, para ver que una vis a tego, más que la causalidad y el deseo de buena vida, fué lo que le impulsó a escribir.

Lo que se forma en el interior del artista se produce por tendencias inconscientes, no por la conciencia. La pluma del escritor está guiada por fuerzas subterráneas. Los escritores de mayor penetración han dado frecuentemente expresión a este hecho, y han descrito el acto creador como compuesto de dos fases: la aparición de las ideas formadas por "algo" dentro de ellos, y la elaboración de dichas ideas. Las primeras, ya se llamen inspiración, intuición, gracia divina, penetran al artista y parecen independientes de cualquier acto voluntario. La segunda fase consiste en trabajo, a veces trabajo duro, para desarrollar el material recibido de las fuerzas inconscientes: la experiencia, el tacto y la técnica son necesarios en esta fase. Como el artista no tiene dominio sobre su actividad creadora primitiva, es incapaz de explicarse desde el comienzo. Puede intentar una descripción de las condiciones en que le sorprendió la inspiración, o de la segunda fase, el proceso de la elaboración del material. En resumen, el artista puede ofrecernos mucho, pero no puede explicarnos sus procesos creadores."


Sigmund Freud

Hay abundantes pruebas intuitivas de que toda creación artística está condicionada subconscientemente.

Goethe le decía a Eckermann, el 11 de marzo de 1828:

"Ninguna obra suprema, ningún concepto notable, ningún descubrimiento, ningún pensamiento grande, fructífero y transcendente se halla dentro de la capacidad del hombre: tales cosas están por encima del dominio terrenal. El hombre debe considerarlas como un don inesparado del cielo, como puros hijos de Dios, a los cuales hay que recibir y venerar con agradecimiento alegre. Son como el demonio que hace con el hombre lo que quiere, y el cual el hombre se entrega inconscientemente, mientras cree que obra por su propio impulso. En tales casos, el hombre puede ser considerado como el instrumento de un superior gobierno del mundo, como el vaso digno que ha de contener una influencia divina...

Así, Shakespeare fue por primera vez inspirado con el pensamiento de su Hamlet, cuando se presentó a su mente el espíritu del todo, como una impresión inesperada, y cuando examinó las diversas situaciones, los personajes, la conclusión, en un estado de ánimo elevado, como una dádiva pura sobre la cual no tenía influencia inmediata —aunque la posibilidad de tal concepción presupone una mente como la suya. Pero el desarrollo de las escenas independientes y el diálogo de los pesronajes, fueron obra suya, algo que podía producir diariamente, tra-


William Faulkner

bajando en ellos semana tras semana, si lo deseaba".

Thomas Paine observa en *La Edad de la Razón*, 1792.

"Cualquier persona que haya hecho observaciones sobre el estado y progreso de la mente humana, observando la suya, no puede haber dejado de reparar en que hay dos clases distintas de los que se llaman pensamientos: los que producimos por reflexión y por el acto de meditar, y los que surgen espontáneamente en nuestro cerebro. Yo siempre he tratado amablemente a estos visitantes voluntarios cuidando de ver si marecía la pena acogerlos, y gracias a ellos he adquirido la mayoría de los conocimientos que poseo...

Estos pensamientos "amablemente tratados" son el material que forma los "diamantes" poéticos".

Nietzsche describe similarmente el acto de la creación artística en Ecce Homo.

"¿Tiene alguien, a fines del siglo diecinueve, una noción clara de lo que los poetas de una edad más fuerte entendían por inspiración? Si no es así, lo describiré. Aunque no se tengan vestigios de superstición, sería completamente imposible echar a un lado la idea de que uno es la mera encarnación, el vocero o el medio de una potestad omnipotente. La idea de la revelación, en el sentido de algo que nos turba profundamente y se hace bruscamente visible y audible con indescriptible certidumbre y precisión, expresa el sencillo hecho. Se oye, sin buscar nada; se toma, sin preguntar quién es el donante. El pensamiento brilla rápidamente, como el relámpago: viene imperiosamente, sin vacilaciones. Yo nunca he tenido opción en la materia. El éxtasis es tan grande que la inmensa tensión que ocasiona se afloja a veces con el llanto, y mientras dura nuestro paso se precipita y se detiene, involuntariamente. Existe la sensación de que se está totalmente fuera de sí, la viva conciencia de un número infinito de vibraciones que descienden hasta la punta del pie. Hay una plenitud de dicha en la cual las partes más penosas y tristes no actúan como antítesis del resto, sino que se producen y requieren como las sombras necesarias en una inundación de luz. Es un instinto de las relaciones rítmicas, que abraza un mundo entero de formas (la grandeza, la necesidad de un ritmo amplio, es casi la medida de la fuerza inspiradora, una especie de contraparte de su presión y de su tensión). Todo sucede casi involuntariamente, como si fuera un tempestuoso arrebato de libertad, de totalidad, de poder, de divinidad. La naturaleza involuntaria de las figuras y símiles es lo más notable: se pierde toda percepción de cuanto es fantasía y metáfora: todo parece presentarse como la forma de expresión más fácil, pura y sencilla. En realidad parece, para usar una de las frases del propio Zaratustra, como si todas las cosas viniera por sí mismas a ofrecérsenos como símbolos...

Stendhal define el acto de la creación artística con las palabras: "Escribo ciega, apresuradamente". Y luego. "Cuando estas imágenes penetran en mi mente, mi pluma las escribe". En el libreto de *Lamiel*, dice: "Si tengo alguna capacidad, es la de improvisar. Olvido cuanto escribo. Podría componer cuatro variaciones sobre el mismo motivo de una novela sin recordar ninguna de ellas".

Honoré de Balzac dedica *Les Petits Bourgeos* del modo siguiente: "Aquí tenéis uno de estos libros que se presentan en la mente sin saber de dónde vienen, dando placer al autor antes de que pueda prever la recepción que el público, nuestro gran juez presente, pueda otorgarle..."

Joseph Conrad comienza su *Crónica Personal*, diciendo:

"Se pueden escribir libros en toda clase de lugares. La inspiración verbal puede entrar en la litera de un marino, a bordo de un barco que se encuentre preso en los hielos de un río, en medio de una ciudad; y como se cree que los santos miran con benevolencia a los creyentes humildes, a mi me complace imaginar que el espíritu del viejo Flaubert... pudo revolotear con interés divertido sobre la cubierta de un vapor de dos mil toneladas a bordo del cual, aprisionado por el inclemente invierno, en un desembarcadero de Rúan, se comenzó el capítulo décimo de la Locura de Almayer...

Es vano, por lo tanto, interrogar al creador acerca de la inspiración; es decir la parte inconsciente del acto de crear. Incluso los artistas de mayor ingenio no pueden más que reconocer sencillamente: "Nos vemos impelidos por fuerzas que están más allá de nuestro dominio consciente"

El poeta, evidentemente, es incapaz de explicar su capacidad de producción. La tentativa "matemática" de Edgar Allan Poe, de explicar el origen de su poema *El Cuervo*, es un paradigma de ello. En su famoso ensayo *La Filosofía de la Composición*, declara, entre otras cosas:

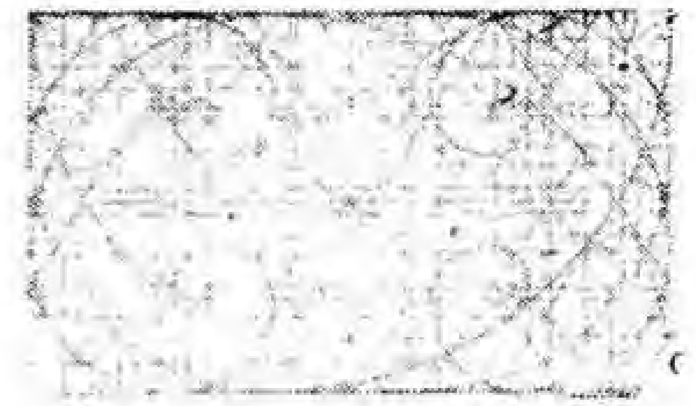
'Con frecuencia he pensado en lo interesante que sería una revista escrita por cualquier autor que pudiese detallar, paso a paso, el proceso mediante el cual terminó sus composiciones. No sé por qué no se ha escrito una cosa semejante, pero quizá la vanidad del autor sea la causa principal de la omisión. La mayoría de los escritores —especialmente los poeta— prefieren dar a entender que componen gracias a una especie de frenesí —una intuición extática— y positivamente se estremecerían ante la sola proposición de dejar que el público penetrase en los entretelones del pensamiento, en su elaboración y vacilación; en los auténticos resultados que se obtienen sólo a último momento; en las innumerables vislumbres de la idea, que no llegan a madurar y en las fantasías maduras desechadas desesperadamente por no saber qué hacer con ella; en las difíciles elecciones y en los rechazos; en las penosas tachaduras y en los intercalados, en una palabra, en todo el mecanismo que en un noventa y nueve por ciento de los casos constituye la propiedad del histrio literario.

Comprendo, por el contrario, que existe el caso corriente de un autor que no está en condiciones de explicar cómo ha llegado a las conclusiones obtenidas. En general las sugestiones, surgidas confusamente, se siguen y olvidan de igual manera.

Por mi parte, no simpatizo con la mencionada repugnancia, ni con la tarea difícil de ir recordando las etapas de todas mis composiciones; y como el interés de un análisis o reconstrucción es completamente independiente del interés fantástico o real por la cosa analizada, no será considerado una falta de decoro por parte mía, el mostrar el modus operandi empleado en la construcción de algunas de mis obras. Elijo El Cuervo, por ser la más conocida. Mi propósito es poner de manifiesto que ninguna parte de mi composición tiene nada que ver con el accidente o la intuición; que la obra avanzó, paso a paso, hasta su fin, con la precisión y rígida consecuencia de un problema matemático".

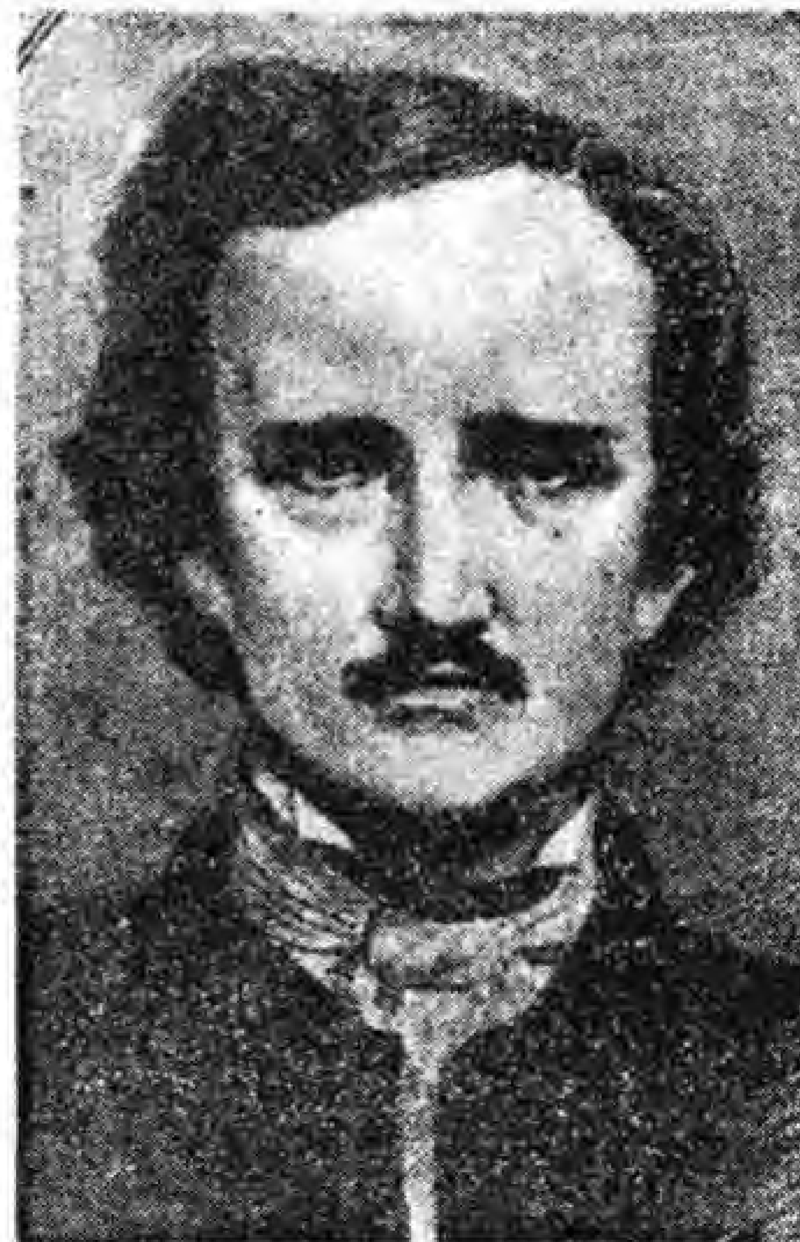
Desechemos, como ajenas al poema per se, las circunstancias —o la necesidad— que, en primer lugar, originaron la intención de componer un poema que agradase a la vez el gusto de la crítica y el gusto popular.

Así, en el comienzo de su preciso y matemático análisis de su poema El Cuervo, Poe nos expone el caso. Es cierto que lo que él desecha, como inaplicable, es la circunstancia —consciente o inconsciente—, la necesidad —inconsciente— que constituye la esfera de acción del psicoanálisis. Desde el principio. Poe construye, ladrillo por ladrillo, la estructura de *El Cuervo* con tal arte y detalles menudos, que el lector se siente junto al poeta, dedicado a la composición de un gran poema. Pero cada paso, cada nuevo pensamiento elaborado, pertenece al reino de la "elaboración secundaria", no contribuye en nada al problema de la "inspiración". Casi todo es para él patente, "el tono melancólico", "la sed humana de la propia tortura", "el lujo del dolor"; realmente piden una explicación. Es interesante advertir que Poe, tan magistral de actividad que le quita toda semejanza de enfermo. En vez del síntoma neurótico y antisocial, que trata de apartar al individuo de una realidad que le es insoportable, el artista se vuelve hacia el mundo con el fin de ganar su aprobación. Su regresión de una realidad insatisfactoria al mundo de la fantasía le hace comparable al neurótico, pero gracias a su producción vuelve a la realidad. El neurótico ya no puede hacer esto, a pesar de sus febriles tentativas. También, con respecto a su relación con el mundo exterior, determinada por el grado de salud mental, el artista puede estar colocado entre el soñador sano y el neurótico. Sin embargo, mediante el exceso de pasividad, base característica del artista, toda capacidad productiva se caracteriza por el sufrimiento. La creación artística, en sus raíces más hondas, tiene su origen en el sufrimiento; está condicionada por el conflicto interior, que el artista no pueda dominar por los medios normales. Difiere del neurótico y del sano, por su capacidad de expresar sus conflictos personales en una forma que los hace placenteros a los demás, sin que se advierta demasiado que tienen su origen en deseos humanos represados. De ahí que cree dando forma artística a sus fantasías inconscientes, las cuales, mediante el proceso de la represión, se han hecho desagradables, pero que, con el arte, hallan y retienen un método más su-

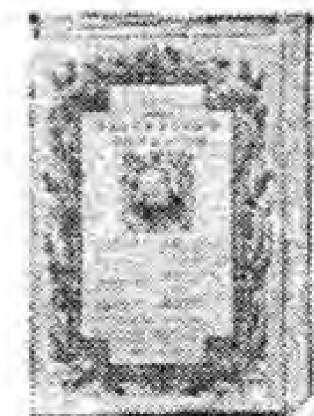








Edgard Allan Poe





Stendhal





blime de satisfacción y placer. Esta descarga de afecto, como la atención exagerada dada al total y a algunos detalles sin importancia, significan un desplazamiento de la intensidad física que utiliza el mecanismo del placer previo. Sin embargo, los impulso reprimidos se abren camino aunque de modo indirecto.

Rank dice luego, un poco paradójicamente, que el neurótico es un artista afeminado, mientras que el artista es un neurótico masculino que inconscientemente ha efectuado su cura. La valoración excesiva que da el artista a su obra tiene sus raíces en un narcisismo desplazado secundariamente en sus creaciones. Su constitución narcisista excluye la posibilidad de un verdadero objeto amado. Y finalmente, Rank se refiere a la "desvergonzada" tendencia del artista a revelarse; el impulso de revelación, es decir, el exhibicionismo narcisista.

En su libro Gemeinsame Tagtraume, escrito en 1920, Han Sachs esclarecía uno de los importantes problemas relacionados con la comprensión del artista. Esencialmente trató del papel jugado por los sentimientos de culpa, inconscientes, del artista. En 1908 Rank pensaba aún que el artista buscaba el reconocimiento, porque mediante ello obtenía la confirmación de sus creencias particulares, y, por consecuencia, se curaba de su "error". Sin embargo, Sachs llamó nuestra atención sobre motivos mucho más significativos. Dijo que el artista necesitaba el reconocimiento, con el fin de poder dar salida a sus sentimientos de culpabilidad. Coacciona al público, para que esté de acuerdo con él. Es como si dijesen: "Sí, sus deseos inhibidos, sus impulsos prohibidos son iguales a los nuestros; nosotros estamos penetrados por la misma culpa". Ganando el reconocimiento y la aprobación de los otros, el artista alivia su conciencia.

La siguiente contribución a nuestro problema, es norteamericana. Me refiero a la obra de A. A. Brill, La Poesía como Desahogo Oral.

Del material examinado por el doctor Brill sacó la convicción de que el poeta permanece en un nivel pregenital. "Algunos poetas no llegan más allá de la fase oral, mientras que otros, aunque lleguen al estado genital de desarrollo, muestran el resultado de la fijación de los estados de desarrollo libidinal: oral, uretral y anal-sadístico...". Brill declara: "Todas las personas a las cuales he psicoanalizado, que demostraban talento poético, que encontraban placer en la rima y que eran reconocidas por el mundo como poetas, mostraban definidas fijaciones oral-eróticas, y sus neurosis representaba regresiones orales, o fracasos en la sublimación oral". Brill concluye: "La poesía no es más que un desahogo oral, pues mediante frases y palabras se trata de expresar una emoción genuina. La poesía es un desahogo místico o sensual mediante palabras o, por así decirlo, mediante la succión y masticación de las frases y palabras lindas... El poeta invariablemente subordina el pensamiento al sentimiento, el afecto viene antes y las palabras y los pensamientos después. Como el ave súbitamente cazada, el poeta, víctima de una tensión emocional, se encuentra obligado a abandonar el pensamiento en favor del sonido, la lógica en favor de la rima, la retórica en favor de la licencia poética. La omnipotencia del pensamiento que originalmente recibió su primer rudo golpe cuando el niño tuvo que llorar pidiendo el pecho materno, pero que al fin alcanzó su satisfacción mamando, domina aún al poeta. Este repite impulsivamente el proceso entero, y como en el niño, su estado afectivo sólo se apacigua mediante la expresión rítmica de sonidos agradables".

Resumamos las conclusiones a que han llegado estas autoridades. Usando puntales específicos contra los sentimientos inconscientes de culpabilidad y mediante disfraces estético-formales, el artista da expresión a sus fantasías inconscientes. La base de dichos deseos es siempre edipal, según Freud Rank y Sachs. Sin embargo, Brill creía que la fase pre-edipal del artista era la más significativa en su desarrollo Todos convienen en que las creaciones del artista tienen su origen en fantasías inconscientes. Theodor Reik, a quien debemos muchos artículos interesantes sobre el tema del arte, resume los resultados de cuarenta años de investigación psicoanalítica, en un ensayo escrito en 1939:

El estudio analítico de literatura y biografía, ha repudiado la suposición de que el artista da expresión a sus propias experiencias, meramente suprimiendo la cubierta del ego y alterando algunos detalles obvios. Estas posibilidades de destino no logrado, son las que se convierten en el tema del artista. Las fantasías anteriores a la concepción, no toman su material de la memoria. "Fue así", pero están unidas a lo imaginado. "Pudo ser así" Como en el sueño, el arte creador es un medio de presentar como realidad las posibilidades del carácter o el destino propio que permanecían ocultas. Lo que pudo ser el destino del artista, se convierte entonces en el destino de uno de sus personajes, ya sea feliz o desdichado.

Como resultado de mis observaciones clínicas de los escritores, y a pesar del gran respeto y admiración que tengo por algunas de las autoridades que han dedicado sus esfuerzos al problema de los escritores, he llegado a la conclusión de que sus deducciones, con frecuencia, tienen serios errores. Desgraciadamente, las premisas del periodo pre-analítico y las teorías de los analistas de la primera generación tuvieron dos desventajas: falta de material clínicamente analizado, y la subestimación de la parte decisiva de la personalidad, la conciencia inconsciente.

Históricamente, Freud comenzó sus descubrimientos de la realidad viva del inconsciente, en sus capas más superficiales: estudiando neuróticos histéricos, descubrió las fuerzas que impulsaban a estos neuróticos: el complejo de Edipo. Durante décadas, centralizó su atención en sólo una parte del inconsciente, las tendencias libidinosas del Id. Mucho después, estudiando la inconsciencia, se descubrió otro de los elementos reprimidos, la agresión. Por lo tanto, durante muchos años, la psique humana se consideró como abrumada por tendencias libidinosas reprimidas. La conciencia, se consideraba meramente como el censor que impedía la erupción volcánica de las tendencias libidinosas reprimidas. En la neurósis apareció el síntoma neurótico, una forma de transigencia. Esta era de estructura sencilla era una avenencia entre el deseo inconsciente y la prohibición inconsciente.

Más tarde el propio Freud descubrió la importancia de la agresión reprimida. También expuso la teoría de las agresiones más profundas, y postuló la dualidad de los instintos de la vida y de la muerte, pero nunca llegó a rehacer la pintura analítica de la personalidad.



Dos series de factores contribuyeron a la necesidad de una nueva formulación parcial y de un cambio de dirección: la creciente importancia concedida a los "mecanismos de defensa inconscientes", y la fuerza causante de la necesidad inconsciente del Ego, para su creación: la conciencia inconsciente (Super-Ego).

Como el psicoanálisis es una ciencia aún en desarrollo, es imposible negar que muchas de sus teorías se hallan en un estado de purga. La aceptación general se halla muy lejos de ser alcanzada. Por ello yo opino que la aceptación o el rechazo no es estadísticamente mensurable.



Honore de Balzac



Originalmente, el concepto analítico de la personalidad, era bastante sencillo; el centro eran las tendencias reprimidas del Id. La conciencia interior se consideraba solamente como el censor. Más tarde, esa parte descuidada se hizo muy importante, y se le dió el nombre de Super-Ego. El éxito o el fracaso, la felicidad o la depresión, el amor o la soledad dependen de la conciencia interior. Su tercer "compañero", el Ego Inconsciente, actúa como el mediador entre los dos grandes poderes: el depósito de los deseos reprimidos y el de las inhibiciones reprimidas.

En mi opinión, la conciencia interior es la parte decisiva de la personalidad. ¿Qué es lo que le dá poder?

La imagen popular de la realidad

es sencilla: pinta a un ser humano luchando por un lugar al sol, sin esperar generosidad por parte de los otros, luchando con todas sus fuerzas contra un medio hostil. Esta pintura, de una sola dimensión, no tiene en cuenta el hecho de que todo individuo lleva dentro de sí —en el subconsciente— un enemigo peligroso. La lucha por el éxito es una guerra de dos frentes, librada dentro y fuera, y el frente interno es el que complica la vida hasta un punto que el simple sentido común no puede comprender, y mucho menos aceptar.

El hecho clínico es tan difícil de establecer, incluso de imaginar, que nuestro lenguaje carece de un término para él. Cierto que existe la palabra conciencia. Sin embargo existen dos inconvenientes para usarla en este sentido. Primero, el término conciencia se refiere sólo a la conciencia. La persona que dice: "Tengo mala conciencia, porque no he escrito a los Johnson" se refiere a la idea que tiene de él como persona metódica, que ha incumplido su precepto de responder prontamente a las cartas. Segundo, la idea de la conciencia presupone una actitud severa aunque benévola. Esta fórmula tácita parece ser: Obra bien y tendrás la conçiencia en paz.

La parte inconsciente de la conciencia —científicamente llamada Super-Ego— no tiene nada que ver con esas ideas benévolas. Hay que pensar en Hitler con relación a una de las personas albergadas en los campos de concentración y exterminio creados por él, y entonces así uno se aproxima más a los hechos. La idea es espantosa; igualmente los hechos y sus resultados. Se podría aducir que "no puede ser así por que no debería ser así", un modo conveniente de cerrar los ojos ante una verdad penosa; pero la investigación de las razones para el establecimiento de dicho monstruo interior demuestra su invalidez.

El niño comienza su existencia extrauterina con una suposición fantástica de mágica omnipotencia. Poco a poco, gradual y penosamente, aprende de su completa dependencia de los otros. Con el fin de salvar algunos de los restos de su imaginada omnipotencia, y para evitar los conflictos con un medio más fuerte, el niño se vale de un artificio peculiar: se identifica inconscientemente con las órdenes de sus educadores. Bajo la nueva autonomía ya no son los padres únicamente los que prohiben; el niño, al parecer espontáneamente, adopta las mismas prohibiciones. El departamento interior establecido de este modo fue llamado por Freud "Ego Ideal". Este representa una mediación entre la indestructible megalomanía y las exigencias de la educación. La voz amenazadora del exterior es reemplazada por una voz interior, que, sin embargo, pone en vigor, con monótona regularidad, las mismas prohibiciones familiares.

La estructura del Ego-Ideal es benévola. Salvaguarda los restos de la megalomanía infantil, que pueden ser rescatados en circunstancias difíciles. Siendo "bueno" se evita el castigo exterior, y la culpa interior, la nueva pena por ser "malo".

Desdichadamente, la ley fue escrita sin consultar al otro interesado, el compañero del Super-Ego, el Demonio. Sócrates, el filósofo griego —el esposo de Xantipa—, suponía que el ser humano tenía en su interior un espíritu maligno al cual llamó Daimonion. La descripción es pura mitología; los hechos, sin embargo, estaban bien observados.

El Daimonion representa las fuerzas anti-libidinosas de la personalidad inconsciente, fuerzas que actúan contra la personalidad y que la destruirían si pudiesen. Esta teoría, superdramática al parecer, se torna menos terrible si tenemos en cuenta los deseos agresivos del niño. La cantidad de agresión biológica varía según el individuo, pero está siempre presente. Este instinto agresivo no está dormido en el niño, como se supone frecuentemente, para que luego entre en funciones en la edad adulta. Los adultos son inconsecuentes en su actitud acerca de la agresión infantil, primero siegan su existencia; luego se encolerizan cuando el niño da muestra de ser un "cobarde".

El instinto agresivo del niño actúa en circunstancias desfavorables; su agresión está en razón inversa a su poder motor, prácticamente inerme frente a los adultos. Añádase a esto el sentido de culpa que se le implanta, cuando sus educadores le llaman "travieso" —precisamente las personas a las cuales el niño respeta, de ahí la inhibición de la agresión— y se comprenderá facilmente el balance negativo resultante.







En este punto se observa una tendencia general de los impulsos inconscientes los impulsos son semejantes a los ríos; si se dificulta el curso en una dirección toman otra. El impulso está más "interesado" en desahogarse, que en la dirección que pueda tomar y el objeto contra el cual esté dirigido. Por lo tanto, la descarga exterior de la agresión infantil al inhibirse o hacerse imposible, se dirige hacia adentro, contra el propio niño.

Sabemos, analíticamente, que toda agresión que no ha sido desahogada, contribuye a la severidad de la conciencia del niño. El Daimonion es, por lo tanto el beneficiario de la agresión infantil no desahogada, y, caso grotesco, la víctima es el niño. El niño ha creado su propio Frankestein.

La relación entre los dos elementos constituyentes de la misteriosa "conciencia inconsciente" —Ego Ideal y Daimonion— es la siguiente:

Daimonion emplea el Ego-Ideal en su campaña de tortura. Con ello, evita las objeciones del Ego que sufre y que no puede negar que las exigencias que se le hacen son las suyas. Pero qué sarcasmo el del propósito narcisista original! El Ego-Ideal fue creado para conservar la mayor parte posible de la omnipotencia original. En su megalomania, el niño "habla fuerte"; si le preguntan qué piensa hacer cuando sea mayor, responderá: "Voy a ser el ingeniero más grande del mundo". Si continúa la predilección infantil el adulto puede ser el ingeniero número veintidós de una gran fábrica, e incluso ingeniero jefe, pero habrá una discrepancia entre la fanfarronería infantil y el resultado positivo. Otros pueden considerar que el hombre es un triunfador; su Daimonion, no. El Frankenstein interior se aferra al propósito original y exige su cumplimiento como Shylock exigía su libra de carne. Como resultado, el Ego padecerá insatisfacción, depresión y sentimientos de culpa. Toda discrepancia entre lo obtenido realmente por el Ego y las bravatas inconscientes del Ego Ideal, se experimentan como insatisfacción y sentimiento de culpa. La víctima, inerme a causa de un pagaré que no puede pagar, no puede siquiera negar que no lleva su firma.

El bienestar futuro del individuo depende del momento en que se firma el pagaré. En aquel momento es cuando la dicotomía decisiva entre la normalidad y neurosis contrae una deuda futura. En la normalidad relativa, el Ego tiene a su disposición una gran cantidad de agresión que usa con dos fines: para luchar contra la realidad y contra su Frankenstein interior. Incluso en las circunstancias más favorables, al menos el 50 por ciento de la energía interna del individuo se emplea improductivamente para mantener a raya al enemigo interno. En el neurótico, el 50 por ciento no es suficiente. En él la distribución de la energía agresiva es lo contrario que en el caso de la normalidad relativa; la conciencia tiene toda la agresión a disposición suya, y la emplea para azotar despiadadamente al pobre Ego. La víctima de esta tortura puede suplicar, prometer, excusarse alegando posibilidades limitadas, competencia, tiempos malos, etc., pero nada sirve. Con frecuencia trata de modificar sus grandes esperanzas, y su esfuerzo fracasa también por falta de acceso a la parte inconsciente de la personalidad, a la cual sólo se llega mediante el psicoanálisis.

La historia de la acción recíproca, de las luchas y las derrotas, de esta trágica batalla de la conciencia que comienza en la cuna y termina en la tumba, es la historia personal del individuo. En el mejor de los casos se trata de una batalla de poca importancia, y en el peor una verdadera batalla de poca importancia, y en el peor una verdadera batalla de aniquilamiento, una Cannas romana. El que hable ligeramente del poder de la conciencia es más que ingenuo; juega a la pelota con una bomba atómica, a la que toma por un juguete.

Reducida a su denominador más sencillo, la crueldad de la conciencia inconsciente es el resultado de una incapacidad biológica: el niño posee ya la agresión del adulto; sin embargo no puede usarla a causa de su indefensión motora, y la deposita en el "Banco" de la conciencia inconsciente. Cualquier tentativa posterior, hecha por el neurótico para retirar la cantidad depositada, encuentra una firma negativa por parte del Banco. El depositante no puede pedir ayuda a las autoridades. Pues paradójicamente, el director del Banco y las autoridades son uno y lo mismo.

POEMAS DE RAIMUNDO FERNANDEZ BONILLA

CANTO DEL NOMBRE PERDIDO

¿Qué has visto anvanecer un rostro extraño, que no es mi rostro, sobre el rostro mio?
¿Qué has sentido los pasos en mis pasos de otras pisadas vestidas con el barro mismo de mis fugas?
Persistente, herido estoy lejos de mí, más que nunca borrado
de mi alcance, más que nunca izado de lo mío
Tan hundido en mí, que apenas veo la verde escotilla de encontrarme.
No me canso de arrojar la sonda argéntea al preguntar por mi nombre
a quién lo sepa, por quitarle mi vida a quién la tenga, hasta bajar a mí
Se me ha perdido el nombre y no lo encuentro.
¡Se me perdió tan pronto y tan pequeño! ¿A quién preguntaré?
Quizás se me extravió la vida entre las aguas con una sola fuga tras mi nombre:
hace tantas frases que no he logrado verla, hace tantas rosas que no vuelve...
Los dos marcharon juntos... Oh, los dos...!
Las horas bien que están para vencérmelo pegado a su infortunio.
Su ausencia está frívola en mis venas golpeándome el silencio más asiduo,
y la voz de mi carne se ha bebido en su cristal impenetrable, el alma enjuta
de la noche con la piedad de un frío sin entrañas.
El cipresal de fuego continúa en tus huellas espigado;
busca en tí su penuria, su orfandad de palabras,
para nombrar mi nombre con tus hojas de luna.
Tal vez, una lágrima devuelva su carrera de mármol perseguida,
con su lustre apagado, pero vivo, con su fruto salobre, pero alado.
No resigno escalar hasta la vida sin que mueras un día para hallarte;
No resigno las ansias de que faltes a tus alas, traicionando al vértigo
que empuñas, por verte caer sobre mis labios, quebrantado el dolor, rota la huída.
Y aunque lates en diálogos perdidos, transparentado sueño, queja transeúnte,
pues viviendo, te vas más allá de la estrella que dejaste, no me convence el grito
de llamaradas tristes que te arrastran ni el solitario embrujo que te hiciera
ni me persuade el mar que te ha llevado...
¡Oh, el nombre que se ha ido de mi voz...!

La Habana, Agosto de 1955.

Raimundo Fernández Bonilla nació en Guantánamo hace menos de treinta años. Ha estudiado profundamente filosofía y estética y ha publicado poemas y ensayos en revistas como Ciclón. Está preocupado y ocupado en la filosofía de la conciencia y dice que es "Más un pensador que un poeta". Tiene en preparación un largo ensayo titulado "El Mito de la Insularidad".



LOS DOCE TRABAJOS
Rapsodia V

I

Estuario como soles: dos palabras,
infinitos espejos, si se enfrentan.
no devuelven su noche a tus galopes
ni a tu perdida voz, exhaustos lagos.
De la carne a la llama en suave nombre
la senda a tus escarpas desenlaza,
hasta el postrer madero del naufragio,
hasta el amargo duelo con las nieves.

II

El asiduo rumor salmos abreva
y a idólatras silbos se bautiza.
En modos de otra veste contamina
o es abnegada fuerza yendo a un ritmo
desde el alzado acanto de su orgía;
ardor para su mármol preferido
en roces de festones se desnuda.

III

Es tan veloz la espada que estiliza
a suertes de un arúspice maleable,
que en desfile de luz el trazo adviene
y a sombras de perfil lógrase el aire.
Migratorias eternas, enclavadas,
para aquel centro de su adusta salva...

IV

La acrisolada obsesión blancuras tiende
desafiando al suelo donde crece,
y a los escualos la sonrisa asciende
con los vitrales y su flor de amianto.
Fauces matrices, transparentes goznes
paliativan leguas al brillante ofidio
y al barniz que en plumas refractado ondula
exornando fraguas.

V

Caronte roe las mitradas losas
si a cruz de mirra la venganza acude
rumiando el peplo núbil de la horca
y agriando al ramo que auguró el sermón.

Asfódelos son como cervices lentas
hurgando heridas de sabor hambriento,
renovados plectros del velamen.

La Habana. Septiembre 19 de 1958

Lunes de R



LOS ATABALES VERDES

I

¡Index, Index, un ritmo inmenso...!
Cíclicos rompen fases los ácromos silencios,
quebrando en las espaldas sus volutas de prismas;
los árboles de antracio exudan aires glaucos, lujurias bajo el silex.
En las fieras de almibar, recreados, rutilan los exordios
desde nalgas armónicas, haciendo temblar los ofrecidos vientres.
Una dulce perversión duerme agonales gestos de horizonte;
orea el karma en fiebres limpias y, como un rayo terrestre,
surge en los médanos del ritmo y surca las caderas de luz,
la piel del río: carcajadas de miel, golpes de ombligo.

II

Cimitarras dicen por las áureas anclas
cómo un haz de crispantes caricias,
danzando tras los higos del fuego y en los muslos herméticos,
a los balances del sol poliedran besos hasta el carcaj del dios.
El mito endrino caudaloso acecha las tiernas hembras
que perdiera el trigo... Jayán de selvas, azabache en flor.
Lirios del tenebroso espasmo, al embrujo del ágata se entregan
una vez abiertos los panales de sus goces... Y hay cónclaves de amor.

III

Elixir del pezón, cristal del sueño,
sobre un solo ritual circunvalados por lenguas de marfil.
Flexible arista, a la sombra de las barbas de jade,
al amparo del oro y del ron.
Procesión de peces indios en galeras de sexos
tras ángeles isleños, en el alcohol sonante de los cueros profundos.
con la risa de hacer uvas relamiendo la sal de la carne más viva
entre el mangle saltando...
¡Oh, el olfato del mar...!
Para estuario del Titán las atezadas rabias se prolongan
en las dóciles piernas de las ninfas taínas:
el gigantesco areito se realiza a pubescente nido.
¡Oh, las ardientes tinieblas de los ósculos fijos...!
La voz del atabal; las redomas de azul frenesí.

IV

Las violentas llamas de la piedra móvil,
en su grúa extraña, conjuran en lomas al gemido
fragante de los lentos sudores:
los claros bongoces de Index.
¡Oh, los espacios curvados y tibios...!

La Habana, 20 de Septiembre de 1957.

LOS SOLDADOS

por Alvaro Cepeda Samudio



—¿Estás despierto?

—Sí.

—Yo tampoco he podido dormir: la lluvia me empapó la manta.

¿Por qué llueve tanto si no es época? ¿Por qué crees tú que llueva tanto?

—No sé. No es época.

—¿Quieres un tabaco?

—Bueno.

—Qué vaina: se me mojaron todos.

—No importa.

—Como vamos a fumarlos así

—No importa.

—A ti nunca te importa nada. Apuesto a que tampoco te importa que la lluvia no nos haya dejado dormir.

—La lluvia no me molesta.

—¿Entonces por qué no has dormido?

—He estado pensando.

—¿En qué?

—En mañana.

—¿Tienes miedo? El teniente dijo que tienen armas, pero yo no creo.

—He estado pensando en por qué nos mandaron.

—No oíste lo que dijo el teniente: no quieren trabajar, se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos.

—Es una huelga.

—Sí, pero no tienen derecho. También quieren que les aumenten los jornales.

—Están en huelga.

—Claro: y por eso nos mandaron: para acabar con la huelga.

—Eso es lo que no me gusta. Nosotros no estámos para eso.

—¿No estamos para que?

—Para acabar con las huelgas.

—Nosotros estamos para todo. A mí me gusta haber venido. Yo no conozco la zona. Y estar en comisión es mejor que estar en el cuartel: no te pasan revista, no te llaman a relación, no te pueden meter al calabozo.

—Sí pueden.

—¿Cómo pueden si estamos en comisión?

—No sé, pero sí pueden.

—De todas maneras es mejor que estar en el cuartel.

—Sí, pero no está bien.

—Qué importa que esté bien o no, la cosa es que estamos en comisión y no en el cuartel.

—Sí importa.

—Ahora sí importa: lo que pasa es que tienes miedo.

—Qué voy a tener miedo.

—Entonces ¿por qué te preocupas

—Porque si es una huelga tenemos que respetarla y no meternos.

—Ellos son los que tienen que respetar.

—¿A quién?

—A las autoridades, a nosotros.

—Nosotros no somos autoridades: nosotros somos soldados: autoridades son los policías.

—Está bien, pero los policías no sirven. Por eso nos mandan a nosotros.

—Lo que pasa es que los policías no han podido con ellos.

—Tú tienes miedo.

—¡Qué vaina! Que no tengo miedo, lo que pasa es que no me gusta esto de ir a acabar con una huelga. Quién sabe si los huelguistas son los que tienen razón.

—No tiene derecho.

—¿Derecho a qué?

—A la huelga.

—Tú qué sabes.

—El teniente dijo.

—El teniente no sabe nada.

—Eso sí es verdad.

—El repite lo que le dice el comandante.

—Esta mañana, cuando estábamos amarrando los morrales, dijo: las bayetas y las esteras nada más. Y ya cuando veníamos para el barco nos hizo desbaratar los morrales, sacar las bayetas y las esteras y nos mandó al almacén por las mantas gruesas. Ya no van en cubierta sino en los planchones, dijo. No sabe nada.

—¿Quién dijo que estaban armados?

—El teniente cuando nos formaron para instrucción. ¿No oíste?

—No.

—¿De dónde crees tú que han sacado las armas?

—No tienen armas: nada más los machetes.

—¿Cómo lo sabes?

—Son jornaleros.

—¿Y por eso no van a tener armas?

—Sí, por eso.

—Ayúdame a exprimir la manta porque cuando entremos a los caños viene el mosquito. Coge tú la otra punta. ¿Y tu manta? ¿No te tapaste con la manta?

—No.

—Te empapaste íntegro.

—No importa.

—¿Qué hiciste con la manta?

—Envolví el fusil para que no se me mojara.

Los habían hecho marchar del cuartel al puerto esa tarde. La distancia era corta, pero las botas eran nuevas y grandes y el cuero nuevo de las cartucheras y de los morrales no había sido ablandado todavía por el sudor.

En el puerto los hicieron esperar varias horas. Eran muchos y hubo que amarrar los botes antes de embarcarlos. El embarque fue lento. Hubo que hacerlo por la popa y los clavos de las botas resbalaban continuamente sobre las planchas lisas. Mientras esperaban les habían ordenado ponerse los fusiles en bandolera, pero los travesaños bajos tropezaban con los cañones y como con las cantimploras y los morrales puestos no podían atravesar los pasadizos a los lados de la caldera, tuvieron que quitárselos y recorrer el buque hasta los botes con el equipo en las manos. El embarque fue confuso y lento. Cuando les tocó el turno a los últimos, ya llevaban varias horas de estar esperando. Se acomodaron sobre las estibas de los botes, con los fusiles entre las rodillas.

Algunos tuvieron miedo durante la travesía del río: había viento fuerte, de diciembre, y los botes se movían pesados, en desacuerdo con los buques, templando y distendiendo los cables que movían limpiamente las astillas de leña contra las bordas. Los que iban en la proa de los botes se mojaron.

Antes de entrar al caño pudieron ver al otro lado, completa, iluminada, la ciudad. No la habían visto nunca.

Cada uno creyó reconocer las luces de los sitios familiares. El primer asombro los agrupó: los amigos se buscaron por sobre las otras cabezas que se estiraban buscando sus amigos. Cada uno dijo: allá está el cuartel: y señalaron con los brazos en todas direcciones.

Entraron al caño como a un túnel. Los botes demasiado anchos, y los buques con los planchones demasiado largos, tropezaban contra las orillas forradas de mangle tirándolos unos sobre otros, teniendo que esquivar constantemente los fusiles verticales para no golpearse.

Todo lo que era nuevo: el chorro incendiado e increíble de las chimeneas, los movimientos torpes de los barcos perfectamente obedientes a los sonidos volubles de la campana, las laderas que se abrían de pronto para dejar descubierto un rancho, un fuego pequeño y el ladrido de un perro: todo lo que era nuevo se hizo igual, repetido, conocido. Entonces el sueño comenzó a doblarlos sobre los fusiles, contra los listones de las estibas, contra los hombros y las espaldas y las caderas de todos.

De pronto, inesperadamente, principió a llover.

•

—Tengo hambre. ¿Ya llegamos?

—Sí.

—¿Hace mucho?

—No. Hace poco.

—Yo me dormí apenas entramos a los caños, no he sentido nada.

¿Tú dormiste?

—No.

—¿Muchos mosquito en los caños?

—No.

—Es mentira que había olas de mosquitos en los caños. Yo sabía que era mentira.

—No era mentira.

—¿Siguió lloviendo toda la noche?

—Sí.

—¿Por qué estamos aquí parados?

—Estan soltando el bote.

—¿Dónde vamos a tomar el café? Yo tengo hambre.

—No sé, tal vez en la estación.

—¿Por qué en la estación? Acaso aquí no hay cuartel.

Además tenemos que poner a secar las mantas si es que sale el sol hoy. Tienes que poner a secar tus kakis.

—No creo que nos dén tiempo para secar nada.

—¿Los otros desembarcaron ya?

—No, somos los primeros.

—Levántate: ya comenzaron a bajar. Estoy entumido. Maldita lluvia.

—Todavía demora la bajada.

—Pero los de la punta están bajando. Deberíamos esperar a que aclare: no se ve nada.

—Tienen prisa.

—¿Para qué? Ah, para acabar con la huelga.

—A lo mejor no podemos acabar con la huelga.

—Claro que acabamos.

—A lo mejor no.

—Entonces tú también crees que están armados.

—No, no tienen armas.

—La vaina va a ser fácil.

—Quién sabe.

—Levántate que ahora nos toca bajar a nosotros.

—También tienes prisa.

—No, a mí no me importa un carajo la huelga: es que estoy entumido y tengo hambre.

—Camina pues.

—No, espera: voy a mearme aquí para acabar de mojar todo esto. •

Cuando los botes tropezaron contra la ladera enchumbada y se quedaron quietos, los que estaban dormidos comenzaron a despertarse. No había amanecido todavía. Despertaron lentamente: primero los brazos y las piernas y los cuerpos recordaron la vecindad de otros brazos, otras piernas y otros cuerpos: luégo las manos soltaron y apretaron nuevamente los fusiles para reconocer su forma y su peso: por último los ojos comenzaron a distinguir puntos de referencia en la oscuridad.

Los reflectores de los barcos transitaron minuciosamente la cubierta de los botes. Casi como una afrenta. La luz les golpeó los ojos con un manotazo plano y ardiente. Algunos se protegieron la cara con el brazo libre, otros apenas se volvieron y la luz se deslizó sobre sus gorras



y sus nucas mojadas. Ya todos estaban despiertos.

El desembarco fue menos lento y menos confuso. Tenían ganas de moverse y de llegar. No les importó que tuvieran que tirarse al agua espesa que separaba la proa de los botes de la orilla. Tenían ganas de moverse. Se tiraron al agua y el fondo cedió bajo el doble peso de los cuerpos y el equipo. Las piernas se hundían en el barro en un chapoteo hediondo. Pero desembarcaron con rapidez, casi con prisa atravesaron el trecho que los separaba de la orilla y subieron al barranco apoyándose en las culatas de los fusiles.

•

—Lo único que tenía seco eran las botas: ahora sí quedé todo mojado. Me las voy a quitar. Me pusieron de blandas las botas con el agua, casi no las siento. Lo malo es que cuando calienta el sol se vuelven a poner como un palo.

—Los maquinistas deberían esconderse.

—¿Qué?

—Nada.

—Toca esta bota: ves cómo está de blanda. Moja las tuyas para que se te ablanden también.

—Están mojadas.

—Quítatelas y lávalas como hice yo: las hundes en el agua y las sacas, las hundes y las sacas, las hundes y las sacas: se ablandas y quedan limpias. Házlo y verás.

—Ya no hay tiempo: ahí viene el sargento dando la orden de formar.

—Para qué vamos a formar?

—¿También para quitarte el hambre?

—Sí. Nunca había suficiente comida.

—La misma vaina que en el cuartel.

—Aquí no hay suficiente comida porque los sargentos se roban la plata. En mi casa era porque no había plata.

—Se roban la plata y la comida: yo he comprado comida al proveedor y dicen que la mujer del sargento tiene una tienda para vender lo que se saca del almacén.

—El que contrató este café debió robarse bastante: ni siquiera dieron bollo.

—Les voy a preguntar a las mujeres que trajeron las ollas.

—¿Para qué? Si el sargento se da cuenta que andas averiguando te mete en el calabozo.

—Aquí no me puede meter al calabozo, no estamos en el cuartel.



—Todavía tenemos que caminar hasta la estación.

—Solamente para vaciarlas: las tengo llenas de agua.

—La estación queda lejos.

—¿Muy lejos?

—Como una legua.

¿Y dónde carajo vamos a tomar el café?

—En la estación.

—Debíamos acampar aquí y tomar el café, después podemos ir donde quieran.

—Tenemos que estar en la estación cuando llegue el tren.

—¿El tren? ¿Cuál tren?

—El que nos va a llevar a La Zona.

—Sí, ya sé, me lo explicaste anoche pero lo había olvidado: con ésta hambre no puedo uno estar pendiente de nada. ¿A qué horas sale el tren?

—Hoy no creo que tenga hora: el personal está en huelga.

—¿También? ¿Y esos qué tienen que ver con los jornaleros?

—Nada.

—Están de sapos entonces.

—No; ellos tampoco tienen garantías. Dejaron los trenes parados para ayudar a los huelguistas.

—¿Quién va a manejar el tren entonces?

—No sé. Mandarán un pelotón a buscarlos y los obligarán a trabajar.

—Bien hecho.

—¿Por qué bien hecho?

—Porque de otro modo cómo vamos a ir a los pueblos a acabar con la huelga.

—Sería mejor no poder ir a los pueblos. Sería mejor no tener que matar a nadie.

—Lo que es mejor es no estar en el cuartel, como ahora. Mira cómo se me

—Para numerarnos.

—Qué, tienen miedo de que algún recluta se haya caído al agua. No han debido mandar reclutas.

—No: de que se haya caído al agua no: de que se haya volado.

—¿Volado? Para qué va a volarse uno estando afuera del cuartel: no tien gracia: uno se vuela cuando está dentro.

—De que alguno haya desertado, digo yo.

—Desertór, que haya desertor quieres decir.

—Sí, como quieras.

—Pero no hay desertor cuando uno está en comisión. Desertor es cuando hay guerra y ahora no estamos en guerra: estamos en comisión.

—Está bien: que haya huido entonces, que se haya huido porque no quiera tomar parte en esto.

—cientochenticuatro.

—cientochenticinco.

•

—¿Quieres más café?

—No, tengo hambre.

—Después de hacernos esperar tanto no nos dan sino café.

—Yo sigo con hambre.

—Tómate el mío.

—En serio, no lo quieres.

—No. Dame un tabaco.

—Todavía no están secos.

—No imp[illegible]a, dámelo así.

—¿Qué gusto le encuentras masticándolo?

—Me distraigo.

—A las tripas mías no las distrae nada: me suenan del hambre. ¿Masticando tabaco se te quita el hambre?

—Sí.

—Voy a masticar un poco para ver. ¿Dónde aprendiste eso?

Hace tiempo, en el pueblo.

—Te pone un castigo entonces.

—Deben decírselo al comandante.

—El comandante también roba.

—No creo.

—Es el que más roba.

—Bueno, todos roban. Pero el sargento es el peor porque nos roba a nosotros: se roba la plata de la comida de nosotros y nos hace pasar hambre. Si el comandante roba, le robará al gobierno y eso no importa.

—Importa más porque le roba a la patria.

—La patria no es el gobierno: la patria es la bandera. Robarle al gobierno no es robar, eso lo sabe cualquiera. Vamos a caminar hasta donde están aquellos. ¿Quieres?

—No, tengo que limpiar el fusil: se me llenó de barro cuando desembarcamos.

—El mío también se me hundió en el barro, pero no lo voy a limpiar ahora.

—Yo sí: no voy a andar con un fusil oxidado.

•

—Sabes: en este pueblo hay mujeres.

—¿Quién te lo dijo?

—Nadie: yo las vi.

—¿Dónde?

—En esa casa de la esquina, frente a la que dice hotel. Fui a buscar a las que hicieron el café para ver si había algo más que comer: la ventana está abierta: y vi a las mujeres.

—A lo mejor no son.

—Sí son: tienen trajes largos y las caras todas pintadas.

Además là sala está adornada con papel crespón, como para un baile. Claro que son. Tú crees que tendremos tiempo de echar una pasada?

—No sé.

—Lo único es que no parecen francesas: parecen de aquí.

—Entonces no son.

•

—Este tren no va a venir nunca.

—Es mejor que no venga.

—¿Por qué?

—Así no tendríamos que ir.

—Y si nos hacen marchar. Es mejor que venga.

—No nos harán marchar.

¿Cómo sabes?

—Los pueblos quedan muy lejos.

—¿Tú has estado en los pueblos?

—No.

—¿A qué pueblo vamos?

—No sé. A todos será.

—¿Todos están en huelga?

—La Zona está en huelga.

—¿Y la Zona son todos los pueblos?

—Sí.

—Cuántos pueblos hay?

—No sé.

—¿Bastantes?

—Sí, bastantes. Tú sí preguntas.

—¿No te gusta que te pregunte?

—Me da lo mismo.

—Mejor que haya bastantes pueblos, así nos demoramos más acabando con la huelga y no tenemos que volver al cuartel.

Me aburro aquí esperando: por qué no vendrá ese tren.

—No habrán encontrado a los maquinistas. Tal vez no los han podido obligar a venir.

—Nosotros los hubiéramos traído a culatazos. Seguro mandaron a unos pendejos. Nosotros los hubiéramos traído hacía rato.

—Crees tú.

—Yo sí creo: a culatazos los hubiera traído yo. No creo que ésos estén armados.

—No tienen derecho a pegarles. No pueden obligarlos a venir si ellos no quieren.

—Claro que tenemos derecho: para eso estamos aquí.

—Están en huelga.

—Ya sé, pero eso no importa.

—Sí importa.

—Está bien. Qué vaina ese tren que no viene.

•

—¿Tú crees que nos den tiempo para echar una pasada para ver las mujeres?

—No se, creo que no.

—Pero si el tren no viene. Tienen que llevarnos a alguna parte, no vamos a pasarnos todo el día aquí en la estación.

—Si el tren no viene hoy nos hacen pasar la noche en el cuartel.

—¿En este pueblo hay cuartel?

—Sí.

—Pero no hay soldados.

—Muy pocos.

—¿Dónde está el cuartel?

—En la plaza, frente a la Iglesia.

—¿Tú conoces este pueblo?

—No.

—¿Cómo sabes entonces?

—Los cuarteles y las iglesias siempre están juntos, siempre están en las plazas.

—Si pasamos la noche aquí yo me vuelo: tengo ganas de echar una pasada por donde las mujeres.

•

—Yo no he montado nunca en tren. ¿Y tú?

—Yo sí.

—¿Muchas veces?

—Sí.

¿Te gusta montar en tren?

—Me gusta más verlo pasar.

—Yo sí los he visto pasar pero no he montado nunca.

—Vivimos un tiempo cerca a una parada.

—Como ésta.

—No, ésta es una estación. Allá no paraba siempre, sino cuando había pasajeros. Ibamos todos los días a vender higos. Cuando no paraba nos comíamos los higos por la noche.

—Entonces era mejor que no parara.

—No, porque cuando paraba y podíamos vender algunos higos, sabíamos que tomaríamos café dos o tres mañanas.

—A mí me gustan más los higos que el café. ¿A ti no?

—No sé: hace tanto tiempo que no como higos y había tantas mañanas cuando no teníamos café que he olvidados la diferencia.

—¿Cómo eran los higos?

—Grandes y morados y estaban llenos de bolitas por dentro.

—¿Cómo eran los trenes?

—Largos y alegre, y cuando no paraban la gente saludaba desde los vagones: eso era lo mejor.

—El único tren que yo he visto es el de Puerto, pero es chiquito y no lo he visto andando. ¿Cuando está parado la gente no saluda, verdad?

—No, no saluda: mira nada más.

•

—Este pueblo es feo.

—Todos los pueblos son iguales.

—Pero éste es más feo. Yo no había visto nunca paredes enteras cubiertas de sal. Aquí no necesitan comprar sal, con raspar las paredes tienen.

—Esa sal no se come.

—¿Por qué?

—No sé, pero no se cómo.

—En este cuartel no los hacen trabajar: todo está oxidado y lleno de sal.

—Sí, es verdad.

—Vistes que nadie se asomó cuando pasamos. Ni siquiera los pelaos.

—Es que ya saben para qué estamos aquí: ya nos tiene rabia.

—Por qué nos van a tener rabia: no es culpa de uno.

—Quién sabe.

—Es culpa de los huelguistas.

—De los huelguistas no: de la Compañía.

—Bueno, pero de nosotros no es.

—Quién sabe.

—¿Vistes la casa de al lado? Es grande, da hasta la otra calle: por ahí nos podemos volar esta noche. Y está toda cerrada; ¿tú crees que haya gente?

—Sí hay.

—No importa; el patio da con el patio del cuartel y la paredilla es bajita: por ahí nos podemos volar.

—Yo no, no tengo ganas.

—Yo sí, yo me vuelo esta noche.

•

De la estación al cuartel del pueblo caminaron. Con los fusiles en bandolera y los morrales sobre el hombro derecho, caminaron sobre calles cubiertas de barro salitroso y caliente y de charcos llenos de agua salitrosa y fresca. Algunos se quitaron las botas ya secas y se quedaban en el centro de los charcos chapoteando el agua espesa. Caminaron lentamente, sin prisa mirando, sin entender bien las puertas y ventanas cerradas a lado y lado de las calles.

Habían pasado todo el día en la estación: los primeros sentados en los bancos largos de madera, los otros tirados en el suelo, recostado a las columnas de hierro gris, en cuclillas a lo largo de la plataforma. Algunos habían dormido, otros habían mirado mucho tiempo los rieles vacíos que iban juntándose a medida que se alejaban y se perdían en un punto impreciso en la base de la montaña. Todos se fastidiaron. Se cansaron de mirar el pueblo cerrado, muerto, que comenzaba frente a la estación. Después de unas horas ya no les importó: se agruparon alrededor de lo que conocían: de sus fusiles y morrales y de sus amigos y ya no esperaron nada.

La distancia entre la estación y el cuartel era corta y la caminaron en silencio, por calles y por casas en silencio.



El cuartel era sucio y casi deshabitado. Entraron caminando hasta el patio central rodeado de arcos y de puertas, embaldosados de ladrillos rojos y frescos. Comenzaron a formar: dejaron caer los morrales a un lado y descansaron los fusiles al otro, se movieron hacia adelante, hacia atrás, con pasos cortos y seguidos, alineándose luego, quietos, a discreción, se numeraron .Cuando dieron la orden de romper filas, ya sabían a qué puertas dirigirse y sobre qué camastros tirar los cascos y tender las mantas. Ya eran ellos mismos otra vez: habían recuperado su rutina.

•

—¿No vas a dormir?

—No tengo sueño.

—Entonces me acompañas.

—No.

—¿Tienes plata?

—Sí, dos pesos.

Lunes de R

Cinco Opiniones

por Rine R. Leal

La Revolución toca en todas las puertas y el teatro cubano no es remiso a abrir sus telones a las nuevas corrientes. Por eso el estreno de "El Hombre Inmaculado" de Ramón Ferreira, cuyo personaje central es una versión escénica del asesino Esteban Ventura Novo, ha terminado por llenar La Habana y su mundillo teatral de miles de versiones a favor y en contra.

"Lunes de *REVOLUCION*" abre estas dos páginas para que el autor, el director y los tres actores principales den su versión de la obra, como si la iluminaran desde cinco reflectores diferentes que en ocasiones coinciden, y en otras difieren. En el fondo sus opiniones no son más que lo que Stanislavski (que de estas cosas sabía mucho) llama "superobjetivos" o justificaciones de los personajes.

Todo ello encaminado a aclarar el sentido de "El Hombre Inmaculado" que puede ser para el autor una gran obra o un nuevo fracaso. Para saber eso hay que esperar el estreno en "Arlequín". Peró mientras tanto dejemos que cada factor de la pieza ofrezca su versión que se reproduce aquí sin cambio alguno, como si conversaran con el lector personalmente. Es un diálogo privado... sólo que a voces. Esperemos que no provoquen un escándalo.



Ramón Ferreira

(Autor)

Durante el proceso revolucionario me intrigó la capacidad para la violencia que tiene el cubano siendo tan dulce y amable; me asombraba los extremos a que habíamos llegado. Todo eso lo sintetizé en un hombre como Ventura y su paradoja del traje blanco. Por eso cuando Vigón me habló del teatro experimental ya yo tenía en el subconsciente a "El Hombre Inmaculado". Vino el fracaso de la huelga de abril. Un buen día me levanté con la idea de mi personaje ya definido: quería saber cómo eran, qué hacían, por qué actuaban los asesinos de tanta gente joven, por qué estaban allí, cómo sentían. Varié todo mi proceso de creación y por primera vez escribí un boceto del primer acto. Cuando terminé de escribir la primera parte, descubrí que me había

—¿Me prestas uno?

—Bueno.

¿Estás seguros de que no quieres? Vamos a volarnos: ya tocaron silencio.

—No tengo ganas.

—Deja que las veas, te digo que no parecen francesas.

—A lo mejor no son.

—Sí son, yo las ví. Vamos, tal vez éstas dejan que uno se quite el pantalón

—No quiero, no quiero, no quiero.

—Está bien, no te pongas rabioso.

—No tengo rabia, es que no quiero ir.

—Yo vuelvo enseguida. ¿Está bien?

—Sí.

—¿Te vas a pasar toda la noche despierto otra vez?

—No. Ahora voy a dormir.

—Me cuidas las cosas, quieres.

—Sí. Ten cuidado, puede que estén patrullando.

—No te preocupes, a mi no me cogen. Me gustaría que fuéramos juntos.

—No tenga ganas. Si vas a volarte, vete ya

—Yo vuelvo enseguida.

—Está bien.

•

El tren era largo, desordenado y en vez de alegre como todos los trenes, era lento, torpe, los carros abiertos a la lluvia, se golpeaban unos a otros innecesariamente. La locomotora se detuvo frente a la estación: la locomotora, no los últimos vagones. Los que venían en la cabina y sobre el techo del segundo carro no se bajaron. Se quedaron sentados, con los fusiles entre las piernas, mirando a los maquinistas.

Cuando dieron la orden de formar, los que venían repartidos a lo largo del tren corrieron con ensayada precipitud y se amontonaron frente a la locomotora. El grupo fue tomando la forma de una línea recta, alargándose, encogiéndose, hasta quedar compacta y uniforme. Cuando terminó el ruido de botas, de fusiles y de morrales comenzaron a numerarse: eran muy pocos. El primero giró hacia la derecha levantó el fusil y comenzó a caminar; travesó la estación y se metió en el pueblo. Los demás lo siguieron con el mismo movimiento. Los dos últimos giraron hacia la izquierda, descansaron el fusil horizontal sobre las cartucheras e iniciaron el repetido patrullaje de la plataforma.

Entonces se oyó el pitazo: corto, agudo, frío: como un cuchillo como una señal.

•

La columna se detuvo amontonándose por un momento.

Algunos volvieron la cabeza, mecánicamente, sin curiosidad, sin asombro, mecánicamente. Luego, sin haber entendido, siguieron caminando.

•

El corneta de la guardia atravesó corriendo el patio, todavia oscuro, y se subió a la tarima. El sonido limpio, preciso conocido, llenó todo el cuartel.

En los largos salones en silencio el hierro oxidado de las camas comenzó a crujir, y por un momento el ruido de los cuerpos, de las botas, de las cantimploras, de los fusiles, y sobre todo el ruido indeciso del apremio, cubrió el sonido de la corneta.

Formaron de cuatro en fondo, de espaldas a la tarima donde la corneta seguía sonando, urgiendo. La corneta se calló y el gran espacio donde habían estado todos los ruidos se llenó lentamente con la claridad que empezaba a caer sobre el patio.

No se numeraron.

Con pasos precisos, acompasados a la voz que los marcaba, en formación, con los fusiles al hombro y los morrales fijos sobre las espaldas, salieron del cuartel.

Marcharon sobre las mismas calles, con la vista fija sobre la nuca del que marchaba enfrente, sin mirar a los lados los huecos de las puertas y de las ventanas abiertas. Con pasos seguros marcharon sobre los charcos y el barro salitroso.

El barro emergía brillante a cada golpe de las botas. Marcharon, todos en filas de cuatro en fondo y una sola de a tres, hasta la estación.

•

Todavía no eran la muerte: pero llevaban ya la muerte en las yemas de los dedos, marchaban con la muerte pegada a las piernas: la muerte les golpeaba una nalga a cada tranco: les pesaba la muerte sobre la clavícula izquierda: una muerte de metal y madera que habían limpiado con dedicación.

•

Los que habían quedado en la estación se reunieron al otro lado de la calle, frente al hotel. Tuvieron miedo al principio: eran siete, pero los hombres no tenían ademanes hostiles y entonces solamente quedó la curiosidad. Estaban allí, al otro lado de la calle, todavia con los fusiles horizontales sobre las cartucheras, mirando simplemente, sin entender mucho lo que sucedía, sin tratar siquiera de entender, solamente mirando cómo los hombres fueron llegando en grupos, salieron de todas las calles y de todas las casas que parecían desiertas y vacías. Y cuando los grupos se juntaron en la estación, y ya eran una muchedumbre, se subieron a los vagones, a la locomotora. Y cuando ya no había sitio en los vagones se subieron a los techos de los vagones y al techo de la locomotora. Ocuparon el tren, llenándolo con sus vestidos limpios, sus sombreros cortos de paja amarillosa y sus machetes quietos dentro de las vainas manoseadas. Cubrieron el tren, apretujándose en los carros abiertos y sobre los techos de los vagones cerrados, colgándose de las escalerillas de los freneros y de los estribos de la locómotora. Y se quedaron sobre el tren, en silencio, con determinación y en paz.

—Te busqué por todas partes y no te encontraba. Tuve miedo, tuve miedo cuando oí tantos disparos. Por qué los mataron: no tenían armas. Tú tenías razón: no tenían armas. Y ahora qué vamos a hacer. Yo tengo que volver, quiero verla de día quiero ver cómo es de dia. ¿Tú crees que volveremos al cuartel? No nos van a dejar aquí con todos estos muertos. Sabes, no fue donde las mujeres. No tuve necesidad de ir donde las mujeres. En la casa de lado, te acuerdas, la que estaba cerrada. hay gente. Ella debe vivir ahí porque estaba en el patio, sola en el patio. No le he visto bien la cara. Tampoco habló. Después, un rato después, se puso a llorar, no gritando, sino despacio: casi no se oía que estaba llorando. Yo no entiendo, no entiendo nada. Tienes que volver conmigo, tienes que explicarme. No me tocó, ni siquiera se agarró de mi, ni siquiera alzó los brazos. Con los ojos abiertos se dejó. No la obligué. No me vas a creer, pero no la obligué. Ella se dejó. No le he visto bien pero es casi de mi alto y olía a cananga. Al principio olía a cananga, después olía a sangre. Mirame los dedos, es como si me hubiera cortado. Por eso me demoré, porque enseguida se fue, se metió en la casa, y yo me quedé en el patio mirando el corredor oscuro. Me quedé toda la noche mirando el corredor, sin saber que hacer. Ahora sé que el miedo lo tuve desde antes de oír los disparos.

—Estaban sentados sobre el techo del vagón. Yo me acerqué. Uno bajó los brazos. No sé si iba a saltar. Cuando alcé el fusil el cañón casi le tocaba la barriga. No sé si iba a saltar pero yo lo vi bajar los brazos. Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. Quedó colgando en el aire como una cometa. Enganchado en la punta de mi fusil. Se cayó de pronto. Oí el disparo. Se desenganchó de la punta del fusil y me cayó sobre la cara, sobre los hombros, sobre mis botas. Y entonces comenzó el olor. Olía a mierda. Y el olor me ha cubierto como una manta gruesa y pegajosa. He olido el cañón de mil fusil, me he olido las mangas y el pecho de la camisa, me he olido los pantalones y las botas: y no es sangre: no estoy cubierto de sangre sino de mierda.

Alvaro Cepeda Samudío

en Busca de una Obra

Fotos de Ernesto

equivocado y no sabía en qué iba a parar toda la trama ni muchas de las motivaciones de los personajes. Otro día me leventé con la idea del bosquejo del segundo acto. Entonces comprendí que había escrito "El Hombre Inmaculado" motivado por los sucesos de la Embajada de Haití, pero aún no sabía quién había muerto en mi obra: sabía que alguien, pero no qué relación tenía con mi personaje. Después lo descubrí y tuve que reescribir gran parte de la pieza. El tercer acto salió solo. Intuí en mi drama la única solución que tenía la dictadura: luego la historia me dio la razón. El régimen reaccionó de la misma manera. Era ya septiembre del año pasado. Pensé enviar la obra fuera de Cuba. La Revolución me sorprendió, pero quise esperar antes de estrenarla para que ganara perspectiva porque la realidad, lo que se estaba sabiendo de los crímenes de Batista y Ventura, era superior a la ficción mía: el momento no era de teatros, sino de periódicos y revistas, de fotografías y relatos personales. Creo que ya el momento para su estreno ha llegado.

—"El Hombre..." no está al servicio de ninguna idea política y es un aviso: tal vez en el público que la presencie haya muchos hombres inmaculados para el futuro. Pero principalmente traté de salvarla de lo anecdótico, de los lugares comunes, de las referencias directas, pero La Habana está siempre presente en todo el texto. Creo que he logrado una dimensión universal. Mi personaje central, el del título de la obra, Inocencio, no es Ventura Novo, aunque hay coincidencias entre ambos. Luego de la Revolución supe que su esposa criaba canarios, que amaba extraordinariamente a su madre en una fijación Edipiana, que era un gran enamorado de las mujeres, que tenía obsesión con la limpieza. Y que era un ser moral. Por eso al final, cuando sabe que ha ordenado la muerte de su propio hijo no se arrepiente, simplemente quiere darse un baño, sólo que ya no puede.

—¿Estilo? Hay personajes simbólicos en el sentido de que todos tenemos algo de símbolo en nuestra fantasía. Hay un claro paralelo entre los pájaros y el hijo. Hay la ceguera de la mujer que es más moral que física, ella en realidad "ve todo" lo que hace su marido, pero no quiere admitirlo. La que ha estado realmente ciega es la cuñada Alicia, enamorada sin saberlo de Inocencio. También hay simbolismo en los nombres, pero el mismo nombre de Ventura es ya de por sí un símbolo negativo. Hay influencias griegas, pero más bien subconscientes pues siempre han estado presente en mis obras anteriores. El drama es tan universal que puede hacerse sin escenografía como fue mi idea original, simplemente un ciclorama y una casa en ruinas, un nuevo símbolo si se quiere, como un Partenón. No quería izar banderas de patriotería, ni hacer una obra anecdótica, cubana a fuerza del himno y la bandera.

—"El Hombre..." no tiene nada que ver con la Revolución, es una obra moral no política. El teatro cubano tiene que ir más allá del guajiro y sus temas de siempre, hay que hacer teatro dentro de las corrientes actuales, no buscar simplemente la temática en un desalojo del solar; ésa puede ser la subtrama, pero el conflicto central tiene que ser profundamente humano, duradero y vital. Por eso creo que hay que volver a los griegos: todos los conflictos esenciales del hombre están ahí. Después de ellos nada nuevo se ha inventado. Eso es todo.



Rubén Vigón

Propietario de la Sala Arlequín

—"El Hombre Inmaculado" surgió en mi búsqueda de material dramático para el teatro experimental de los lunes. Quise encontrar una obra que fuese original en dos sentidos: sería cubana y experimental en la forma. Conversé con Ferreira y como él ya tenía una idea del personaje, la obra comenzó a tomar cuerpo. Al principio pensé que se trataría simplemente de un monólogo, donde el actor explicaría sus motivos de acción al público, pero Ferreira añadió cuestiones más complejas y finalmente apareció "El Hombre Inmaculado" en tres actos: la obra estaba terminada para octubre de 1958. Lógicamente hubo que esperar a que se pudiera estrenar.

—Pero no hay que pensar que el drama es localista: Ramón le ha dado a su realidad un rango universal, lo ha elevado sobre una crónica de nuestra realidad inmediata. En ocasiones recuerda a los héroes griegos, como verdaderos prototipos. Por eso mi primera instrucción a los actores fue: "ustedes no son gente del público. No tienen que pensar ni acordarse de Ventura o su familia, hay que dar al texto un rango continental, mundial si se quiere". Que pueda ser vista con interés en cualquier parte, no sólo en Cuba. No hay localismos en la expresión ni referencias a lugares conocidos del público, nombre de calles o establecimientos.

—Hay cierto simbolismo en la madre del personaje central Inocencio, que aunque pasa rápidamente sobre el texto, ilustra lo podrido del régimen en que se vivía y explica de dónde venía Ventura, el asesino. Dice "hay que evitar los problemas o eliminarlos". "¿Cómo?" responde el nieto que es un joven revolucionario. "Como sea, lo importante es llegar arriba" responde la abuela. El resto de la pieza es la historia de un padre, jefe de policías, contra quien su propio hijo se enfrenta y termina muriendo en una refriega (referencia a Humboldt 7) que su propio padre ordena. La obra se cierra cuando Inocencio, quien opina que seis horas es tiempo suficiente para que un cuerpo se llene de porquerías, trata de bañarse y se encuentra con que han volado el Acueducto. Este Inocencio viste siempre de blanco y se baña cada seis horas. Termina la pieza gritando en su desesperación: "¡Agua, agua!" pero nunca podrá lavar la sangre que mancha su cuerpo, para siempre.

—La obra de Ferreira es muy compleja. La cuñada de Inocencio le dice: "Nunca te perdonaré que te hayas disfrazado de matón para ocultar **lo otro**", lo cual le confiere al personaje central la existencia de un complejo sexual que explica o puede explicar su orgía de sangre, por qué mataba y gozaba torturando a los hombres, a completa satisfacción. Me parece que Ferreira anda entre O'Neill y Miller, pero no creo que "El Hombre Inmaculado" sea su mejor drama. De todos modos es una pieza cubana aunque con valor universal, alejada de la cosa inmediata.

Alejandro Lugo

(Inocencio)



—¿La edad de mi personaje? Debe tener mil años, representa un tipo que viene desde muy atrás, es tan viejo como el hombre mismo. Es la ambición sin cultura, a quien se le da una oportunidad y busca el fin sin justificar el medio. Es un asesino, pero él no comete los crímenes, los comete su ansia de posición de poder. Si no fuera así no podría amar a su hijo. Es una Lady Macbeth en Cuba.

—Inocencio puede amar a un perro, a una mujer o a un hijo profundamente, pero no precisamente a ellos, sino a sí mismo. El se ama a través de esos objetos de su amor: es como una planta que da flores, no se entrega jamás a una pasión. Puede ser que el único momento en que se entregue a su vesania es en medio del placer de matar, en su locura asesina; es precisamente cuando se justifica.

—¿Las relaciones con el hijo? Lo quiere porque es una cosa de la que tiene posesión, es una parte de sí mismo. No sabe si lo ama o lo odia porque el hijo no comparte sus ideas ni sus métodos o sentimientos. No lo respeta como un ser humano, simplemente lo considera como una propiedad suya a la que tiene derecho. Por eso cuando se entera de que ha ordenado la muerte de su propio hijo siente que ha destruído una parte de sí mismo. No es amor realmente, es egoísmo. Tal vez si su hijo fuera otro policía, lo consideraría como un rival y lo odiaría. ¿Las relaciones con su mujer? La ve como un instrumento cualquiera, no como un ser humano. Amada sirvió de peldaño para subir en la vida, pues la familia de la esposa ocupaba un nivel social superior. Me imagino a Inocencio como un ocupante del Infierno de Dante: no le importa pisar a los demás con tal de ascender por la escalera social. No le importa revolverse en un mundo de porquerías, por eso posee el complejo de la limpieza excesiva. Este personaje debe haber nacido en medio de una gran podredumbre moral y material, está abochornado de ella sin saberlo y por eso quiere subir a costa de todos, aun matando a sus enemigos. Es amoral, no sabe diferenciar el bien del mal, lo justo de lo criminal. Su filosofía puede condenarse en las palabras que dice: cuando le reprochan su actuación: "Yo encontré el mundo como estaba".

Fedora Capdevila

(Amada)

—Veo mi personaje de 45 años, llena de dolor, de infelicidad. Ha perdido la vista, aunque se ubica con facilidad en la casa porque siempre ha vivido en ella, antes de quedar ciega. Creo que hay algo simbólico en el nombre y en la ceguera de mi personaje, es la ceguera del amor, del que no quiere ver, del peor ciego. Mi esposo (Inocencio) ha sido mi único amor. Perdí la vista después de la boda, aunque no se aclara cómo. He tenido con él mi único hijo a quien adoro, pero entre nosotros se ha roto hace ya mucho tiempo toda relación erótica, aunque sé que él no tiene otra mujer. Me preocupa por dónde le da salida a su energía sexual, a su vitalidad. Cuando ataco a mi marido, cuando lo critico, lo que trato es de salvar a mi hijo, no a la Revolución.

—Otro detalle simbólico lo ofrecen los canarios que son mi única distracción. Poco a poco se me van muriendo como los hombres jóvenes de Cuba. Al final me queda uno, y cuando Inocencio ordena por teléfono matar a nuestro hijo, yo también mato a lo último que me quedaba, la única esperanza de vida que quedaba conmigo. Por eso al final pierdo a todo lo que tengo y me suicido de manera categórica cortándome las venas. "Me voy a poner horizontal como los muertos, así es más fácil esperar. Yo ya me voy a donde nadie me puede esperar" digo al final.



—Mi familia era de mejor posición que la de Inocencio, mi marido, pero lo sacrifique todo por el amor que sentía por él. Ahora quiero que mi hijo se case simplemente para que se vaya fuera de Cuba en la luna de miel y así escape al peligro de muerte que existe sobre él por sus actividades revolucionarias. Por eso mi personaje está hecho a base de dolor, a base de lágrimas de infelicidad. Creo que haré un buen trabajo.

Xonia Benguría

(Alicia)

—Soy la hermana de Amada y cuñada de Inocencio. Una mujer adulta y solterona. Cuando mi hermana se convirtió en una ciega, conmence a hacer todo el trabajo casero de ella, a ocuparme del marido, prepararle el baño y la comida y de esa relación nació una pasión que ignoro, en realidad un deseo esencialmente carnal. El maltrata a mi hermana y ahí nace una sensación de pena, de lástima por Amada que para colmo es ciega. Nunca he tenido una relación sexual con un hombre, desconozco lo que es eso. Abrigo la secreta esperanza de hacer el amor con mi cuñado; tal vez por eso no llega a horrorizarme sus crímenes que conozco. Siempre tengo presente el problema sexual, pero creo que el autor lo ha marcado mucho para atraer la taquilla: en mi vestido del primer acto doy cierta idea de lesbianismo.

—Con mi sobrino la cosa es diferente. Es simplemente el sentimiento natural de tía y la simpatía que siento por las ideas del muchacho; al final ella parece unirse a los revolucionarios. La función de Alicia es en ocasiones en defensa del sobrino, otras de intermediaria entre Amada e Inocencio para frenar los choques entre ambos. Pero siento a veces que el autor no aclara qué tipo de amor existe entre él y yo o el tipo de pasión que guardo; en ocasiones me siento incómoda en los bocadilios míos. Siento que hay algo ahí que no está claro. Pero la obra me gusta mucho...





Wilhem. W. Goethe

EL ARTE: VIDA Y CREACION

por Eduardo Bolívar



Fedor Dostoiewsky



Federico Schiller

Dostoiewsky, ese gran detractor de la unidad. Con estas palabras singulares, con esta inspirada frase, define Zweig al novelista ruso. He aquí una definición que abarca al hombre mismo, he aquí una definición que refleja al autor a través de su obra.

Una obra de Arte es algo más que el producto del artista, una obra de arte es el artista más lo que el artista pueda ser capaz de producir; la obra es lo que se independiza del hombre para empezar a vivir una vida propia. Toda obra de arte vive una vida propia, autónoma, personal, única; la verdadera obra de arte se halla siempre más allá de su autor, es lo que trasciende al creador, lo que lo hace, a su vez, ser esto, un creador.

Toda obra de arte se le escapa al creador, se le anticipa corre delante de él, se le va de las manos, tarde o temprano. Por todo ello no debemos caer en el psicologismo. Distingamos al creador del objeto de su creación, pero no olvidemos que lo que se crea lo crea siempre alguien, que todo acto creador es radicalmente intransferible.

Los Karamazov, son Dostoiewski más los Karamazov, Dostoiewski no es Dostoiewski sin los Karamazov. Dostoiewsky es creador en cuanto puede crear una obra, su obra, una única obra, la obra de Dostoiewsky. La creación es instransferble. Cada creación pertenece a un sólo creador, cada creador pertenece a una sóla creación.

Pero, a su vez, un creador es más que su obra, por ser él mismo, más su óbra, por ser él mismo más aquello que es capaz de crear, por ser él mismo, hombre en acto; creador en potencia. A su vez, sin embargo, entiéndase esto, la obra de un creador trasciende al creador. Toda creación deja de pertenecer a su autor para pertenecerle al mundo, Los Karamazov pertenecen al mundo, pertenecen a la Historia. Dostoiewsky escribe los Karamazov.

La obra traiciona al artista. Toda creación traiciona a su autor. Crear, es un poco dejar de ir siendo nosotros mismos para ir siendo un poco nuestra obra, crear es ir muriéndose poco a poco en nuestra obra. El Arte es el suicidio del artista. Dostoiewsky escribe los Karamazov. Dostoiewsky vive una vida. Los Karamazov viven múltiples vidas. Dostoiewsky muere. Los Karamazov sobreviven a la muerte. El artista se halla inserto en el tiempo y en el espacio. La obra se halla más allá del tiempo y del espacio.

¿Qué es el Arte? Lo que sobrevive al artista. ¿Qué es el artista? Lo que sobrevive en el Arte. ¿Qué es crear? Sobrevivir a través del Arte. ¿Qué es un creador? Lo que sobrevive por el Arte.

El arte mata al artista. Crear es poseer una voluntad para sucumbir creando. Crear es lo que justifica al hombre que en el artista hay.

El Arte surge de la lucha entre el hombre y el artista. Lo artístico surge de la identificación entre el hombre y el artista. Las naturalezas artísticas niegan la creación, la creación es una voluntad absoluta para una entrega absoluta. El artista se entrega incondicionadamente o no se entrega. Las naturalezas artísticas no saben entregarse. Lo artístico es la personalización del arte en el hombre y para el hombre. En lo artístico la creación pasa a ser el propio hombre. El hombre es su propia obra. El hombre ensaya ser Arte. El Arte es la supeditación del hombre a su obra, lo artístico es la supeditación de la obra al hombre. Lo artístico. ¿Qué es lo artístico? La degeneración del Arte.

Esta es la diferencia entre el verdadero artista y las naturalezas artísticas. El artista crea lo bello, las naturalezas artísticas experimentan lo bello. El artista supedita su vida a su obra, los segundos supeditan la obra a su vida, a veces se puede hacer de la propia vida, obra. Hay cierto esteticismo de la conducta humana. Ciertos hombres pueden percibir esto con particular y profunda intensidad. Una vida, es, en sí la mejor obra de Arte.

Goethe, hombre, fué una naturaleza artística. Schiller fué un artista. Lo artístico es una actitud frente a la vida, el Arte es un aspecto de la vida.

¿Por qué algo es bello? Porque se experimenta como bello, porque se percibe como tal, porque es simplemente, bello? No. Lo bello es la posibilidad de la belleza para el hombre. El hombre no es la medida de lo bello, el hombre es la posibilidad de lo bello. Lo bello "es" en el hombre. Lo bello es bello al ser percibido como bello. Algo no es bello en sí, algo es bello para alguien, algo es bello para el hombre.

Lo bello no es sólo lo que el hombre percibe como bello, lo bello es lo percibido más aquello que hace que el hombre pueda percibir lo bello. El hombre pone lo bello. La belleza yace en el hombre. La belleza de una obra no yace tan sólo en la obra, yace en el espectador. No hay espectáculo sin espectadores, la vida no es un espectáculo para un público. El público es el espectáculo. La vida es un espectáculo en el cual el público se hace espectáculo de un espectáculo. El hombre es el máximo espectáculo para el hombre mismo.

La vida es una representación. El hombre es su único actor. Pero al actuar no debemos sabernos actuando. Actuar implica una capacidad para ignorar la propia actuación. La voluntad para una representación inconsciente, la inocencia de una actuación que se sabe ignorar a sí misma sin saber saberse ignorada, esto es lo que identifica nuestra vida, nuestra vida toda. La vida, es, pues, una representación, su escenario, el mundo; su protagonista, el hombre. Nuestro destino es protagonizar sin sabernos protagonistas. La vida de un hombre no es más que una elección entre una buena y una mediocre actuación. Un gran hombre no es más que un genial protagonista. Un gran hombre es un actor mejor que los otros hombres, los malos actores, los hombres mediocres, los que se toman en serio, los que no se saben actuando. Pero no hablemos de estos, de los que se toman en serio, los que se hallan siempre con un pie en el escenario y otro en el vacío. De estos no hablemos, ayudémosles a que se encuentren de lleno en el vacío. La caridad cristiana en funciones higiénicas.

La vida del hombre es un transcurrir entre dos metas, esto limita las posibilidades de una buena actuación. Aún la más personal de nuestras actuaciones, tiene algo de colectiva, tiene todo de colectiva. Actuamos siempre para los demás, vivimos porque los demás viven, porque otros viven, porque hay "otros". Y es en este vivir para otros donde la vida adquiere un significado para uno; la vida es una serie ininterrumpida de grandes y pequeños gestos, un dedicarnos a otros, un no poder vivir sin otros, un no poder ser sin otros. Un hombre, pues, actúa siempre en conjunto con otros hombres que se saben actuando en conjunto con él. A veces nos llegamos a creer que actuamos solos, es esta la ilusión del solitario, la voz del "lobo estepario". Pero el solitario no es más que un hombre que se olvida a ratos de mirar a su alrededor. El escenario sigue en pie, el drama sigue su marcha. El hombre es siempre reemplazable. El hombre es lo eternamente reemplazable.

Así sucede con el autor y su obra. La obra reemplaza al autor. Un genio (

genio crea y ya no es necesario. La obra termina por empequeñecer a su autor. Un gran hombre permanece siempre menor a su obra. Todo creador es indigno de su creación.

Toda obra es un desgarramiento en el hombre. El autor se va dando a sí mismo, se va entregando a sí mismo en su obra. A medida que la obra se agiganta y crece, el hombre se empequeñece y amengua; el hombre va así languideciendo al lado de su obra. Todo crear tiene algo de pálida y bella marchitez. No lo olvidemos, el hombre muere en su obra, la obra le va robando cruelmente a la vida; el arte es un morir creando; se va muriendo uno creando y recreando una muerte a retazos.



Lo trágico acompaña al creador a través de toda su vida, es el hálito en que queda envuelto el hombre y la obra. El artista lo sacrifica todo al sacrificarse a sí mismo. El artista es el Crucificado. Todo ocurre a veces tal como si el sacrificio precediese al talento. Crear es la más acabada de las autodestrucciones.

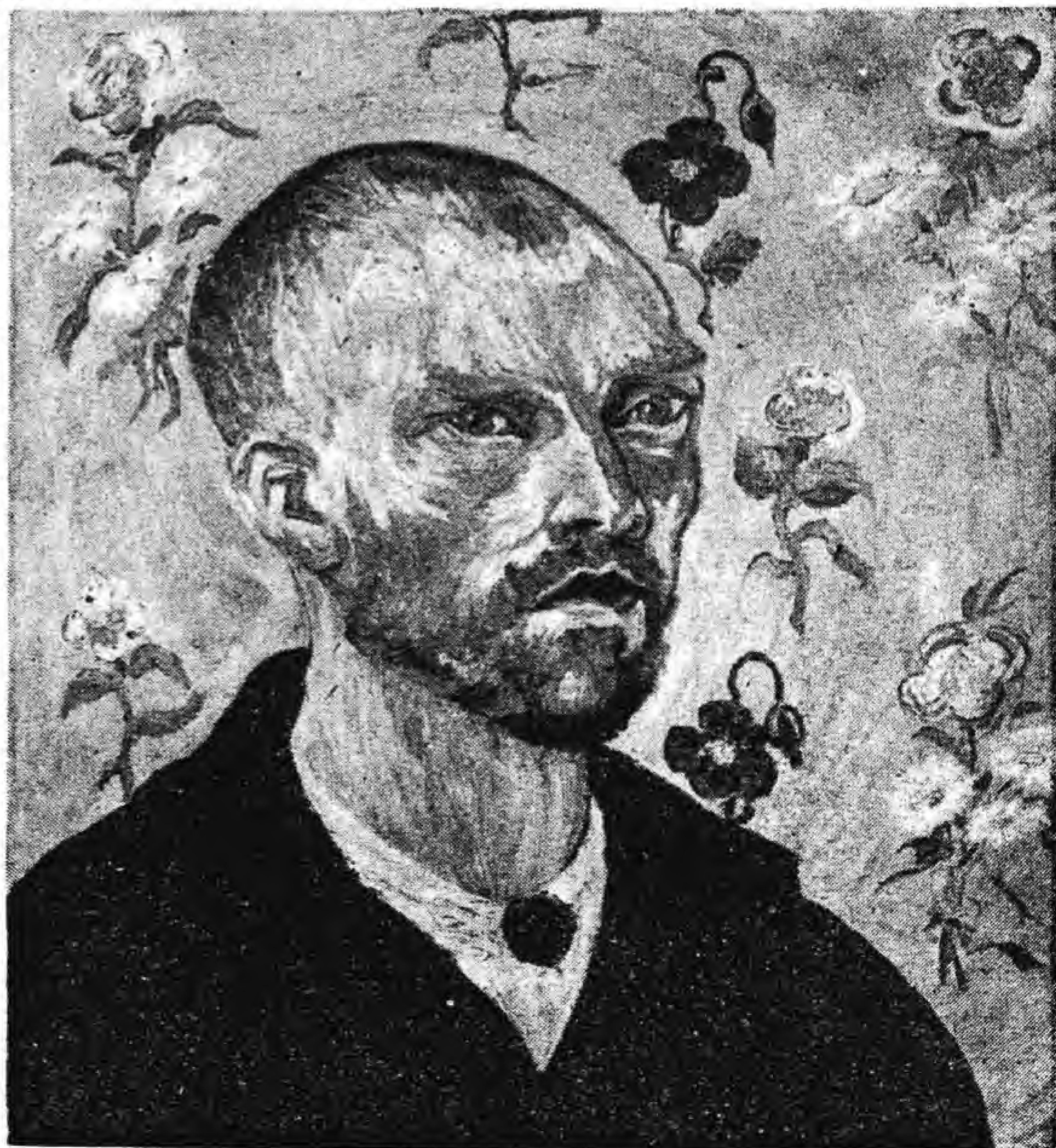
No obstante, esta autodestrucción del artista, ofrece características muy interesantes al observador acucioso, hay algo que queda indemne, hay algo que queda siempre a salvo: la obra de arte. Lo que sucumbe es la personalidad humana del artista, lo que se mantiene es el sentido último de este sacrificarnos creando, de este crear sacrificándonos.

En Van Gogh, observamos, como en muy pocos creadores, este proceso de trágica autodestrucción gradual del hombre. Van Gogh, era, eminentemente, una personalidad con fuertes elementos dionisíacos, su vida fué una eterna entrega, una eterna entrega total, absoluta, incondicional, una entrega de creador, una entrega de artista; su obra lo fué absorbiendo de manera tal, que en sus últimos instantes de creador el hombre se iba convirtiendo, más y más en una figura desolada, espectral, demoníaca sin otra razón para seguir existiendo que la de seguir existiendo creando.

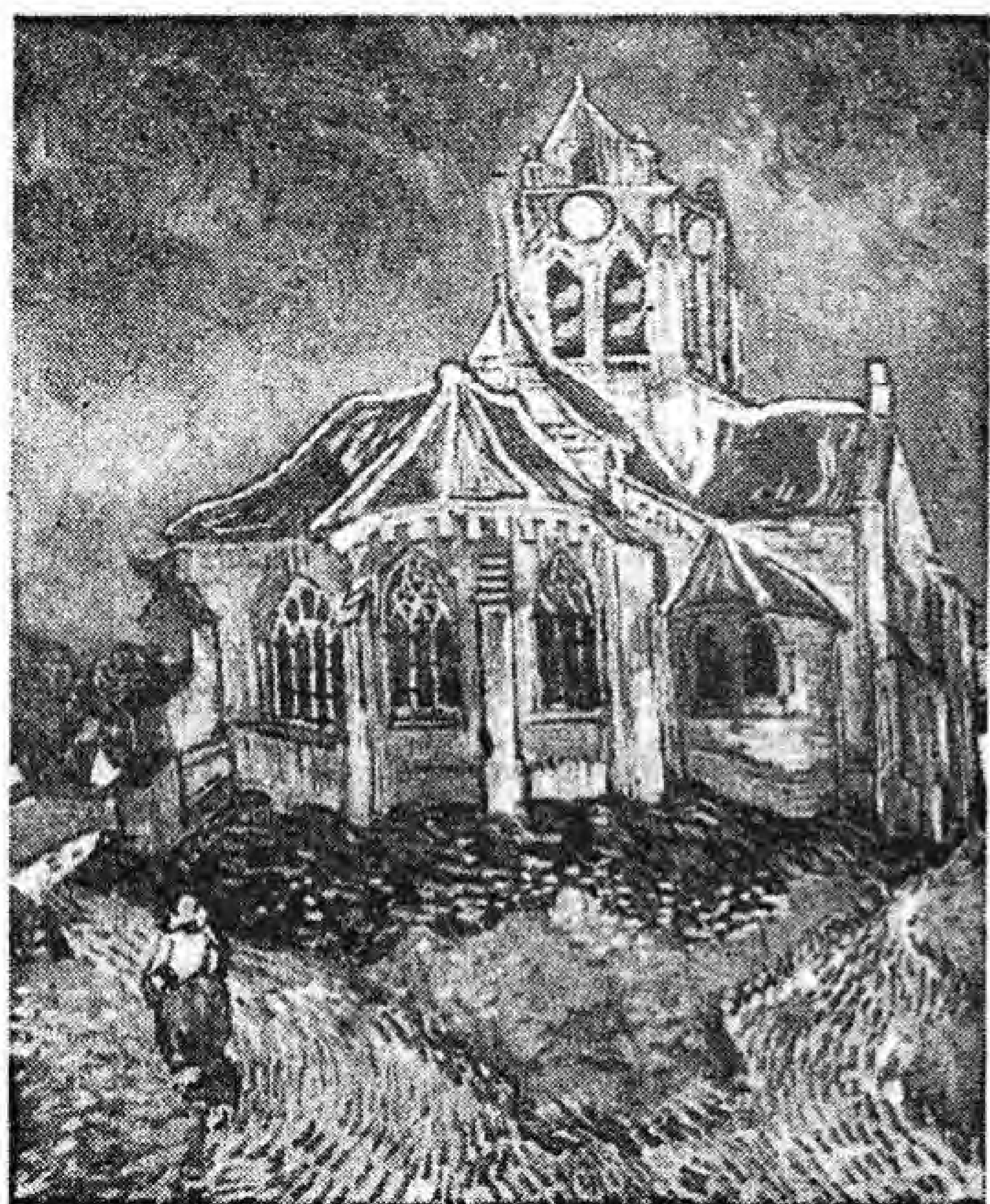


VINCENT





VAN GOGH



Se habla mucho, se ha hablado demasiado, de lo demoníaco de toda créación. Lo demoníaco no reside en la creación, lo demoníaco reside siempre en el creador. Lo demoníaco es lo que hace á un creador, crear, lo demoníaco es lo que lo hace querer crear, querer seguir creando; lo demoníaco es el sentimiento fáustico de la creación; lo de que infinitud hay en todo impulso creador. Lo demoníaco es el crear a pesar de sí mismo, el crear en contra de sí mismo, el crear comprometiéndolo todo, el crear comprometiendo nuestra vida misma. Lo demoníaco es la absoluta necesidad de crear con absoluta libertad.

